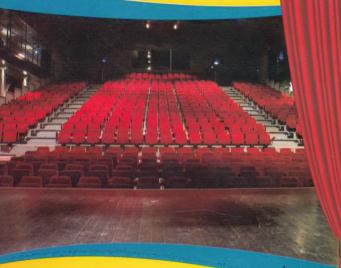
في الأدب السرحي العاصر





الدكتور محمد فتوح أحمد



فيالأدبالمسرحيالمعاصر

الدكتور محمد فتوح أحمد



في الأدب المعرحي المعاصر التقور معدفون أمد

الكتــــاب؛ في الأدب السرحي العاصر المـــــــاب؛ الدكتور/ محمد فتوح أحمد

تاريخ النشر، ٢٠١١م

الطبسعسة: الأولى

رقم الإيلاع ٢١٦٧١ / ٢٠١٠م

الرقيم النولي: 463-977-463 I.S.B.N 978-977

جميع حضوق اللكينة الأدبينة والفنينة محضوطة الدار غريب للطباعة والفشر والتوزيع

فتعرب مير ويحظو طبع او تصوير أو ترجمة أو إعادة تنشيك

الحتاب كاملاً أو مجزاً أو تسجيله على أشرطة مكاميت أو إدخاله على العكمية وتر أو برمجشه على اسطوانات شوئية إلا بموافقة الناشر خطيًا.

Exclusive rights by

Dar Ghareeb for printing pub. & dist.

Cairo - Expet

No part of this publication may be translated, reproduced, distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

الناشيسيره

دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع الاسترابية

۱۲ شارع توبار لاطوغلی (القاهرة)

تليشون، ۲۷۹۵۲۲۷۹ هاکس، ۲۷۹۵۲۲۲۶

التوزيـــــع،

٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
 تليفون، ٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com



مقدمة

يبدو النص المسرحي مغبونًا إذا قسيس الاهتمام به بحجم ذلك الاهتمام الذي يصرف إلى سواه من الاجناس الأدبية، فعلى كثرة ما صدر من دراسات في حقول الشعر أو القصة القصيرة أو الرواية، لا يكاد الأدب المسرحي يحظى بسوى القليل عا يكن أن يبذل في هذا المقام، وبعض هذا القليل ينفق جل جهده في الرصد التاريخي وتعقب الظاهرة المسرحية تعقبًا نظريًا، حتى إذا وصل إلى النص المسرحي ذاته قنع منه بنثر محتواه والتعليق عليه، دونما عناية خاصة بذلك النص من حيث من مكوناتها: الحوار، والشخصية، والصراع الدرامي الذي يتجلى من خلال الفعل من مكوناتها: الحوار، والشخصية، والصراع الدرامي الذي يتجلى من خلال الفعل المسرحي بكل توتراته وتعقيداته. وإذا كان معظم هذه المكونات مما يشترك فيه المسرح مع غيره من الأجناس الأدبية، فإن الذي لاشك فيه أن وظيفة كل منها المسرح مع غيره من الأجناس الأدبية، فإن الذي لاشك فيه أن وظيفة كل منها في مسرحيته «فاوست»: "في البدء كان الفعل»، مشيراً إلى مكانة "الفعل»- بصفة في مسرحيته «فاوست»: "في البدء كان الفعل»، مشيراً إلى مكانة "الفعل»- بصفة خاصة- بين عناصر البناء الدرامي.

ويمكن أن نسترسل مع هذه الظاهرة- قلة التوفر على النص المسرحي - فنربط بينها وبين ظاهرة أخرى لم تعد موطن جمدل كشير، ونعني بها غياب التقاليد المسرحية عن أدبنا العربي القديم، إذ لم يعرف هذا الأدب فن المسرح بمعناه الحديث إلا مع تباشير النهضة الأدبية في القرن التاسع عشر، وحينما عرفه لم يكن سهالاً

أن يتخلص - دفعة واحدة - من تلك النظرة المتحرجة التي دأبت على أن تضع الأداء التمثيلي في الدرجة الدنيا من سلم الفنون الجميلة، واجتمع إلى هذا تهافت النصوص الدرامية في بداية العهد بالمسرح، نتيجة قلة الخبرة واخضرار العود، وتطوع بعضهم بترسيخ هذا التهافت عن طريق اختيار المواقف والأوضاع والمشاهد التي تدغدغ حواس المتلقي وتستثير مشاعره، بدلاً من ترشيد هذه الحواس وتنقية تلك المشاعر، فإذا أضفنا إلى ذلك فقر المعجم المسرحي، وضالة محصول الرواد من الثروة التعبيرية، والتجاء بعضهم في الحوار إلى عامية مهترثة لا تخلو من رطانة وعجمة، استطعنا أن نتين السر في ضياع كثير من النصوص المسرحية التي بدأت عثل منذ منتصف القرن التاسع عشر، لدرجة أن رصيد رائد المسرح المصري يعقوب صنوع لا يبقى منه على وفرته - سوى أقل من نصفه، ثم استطعنا - تبعًا لهذا أن نفسر ضالة ما يحظى به النص المسرحي من جهود جمهرة الباحثين والمشتغلين والمشتغلين.

على أن هذا التفسيس إذا صدق بالنسبة إلى العهد الأول من عهود معرفتنا بالمسرح، عهد نشأة الظاهرة المسرحية والتعريف بها، فيإنه لا ينهض مبررًا لاستمرار ذلك الوضع بالنسبة لدراسة الأدب المسرحي المعاصر، فها هي المطابع تفرز عشرات النصوص المسرحية متنوعة الاتجاهات والأصباغ الفنية، وها هو النقد المسرحي وقد استكمل - أو كاد- أدواته المنهجية على أقلام جيل كامل من المتخصصين، ورغم ذلك تظل الفجوة قائمة بين النص الدرامي ودراسته، بين ما يكتب وما يكتب عنه، بين فيض الأعمال المسرحية التي تصدر كتبًا مستقلة أو منجمة على صفحات المجلات الفنية، وقلة الملاحقة النقدية لهذه الأعمال بالتذوق والتحليل والدراسة المنهجية، وليس لهذا من سبب معقول، اللهم إلا إذا افترضنا وجود رواسب من تلك النظرة التقليدية التي درجت على أن ترمق المسرح بجانب العين، أو أن تتناوله- إذا تناولته- بأطراف الاصابع، وهي نظرة لم تخل من آثار

سلبية شديدة الخطر، ليس أقلها أن نرى قطب المسرح المصري توفيق الحكيم يتجاوز عن تلك العلاقة التكاملية بين النص المسرحي وأدائه، حين يقول في كتابه «زهرة العمر»: «إن كلمة التشخيص التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية مازالت ترن في أذني . . . إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ، ليقرأ على أنه أدب وفكر (۱۱) ، وهو هدف كالتيجة لتلك النظرة التي ألمحنا إليها، كما أنه رأي لا ينأى عن المناقشة ، لأن صاحبه خير من يدرك أن تقديم أعمال كورني وراسين وموليير وإبسن وتشيخوف، وغيرهم على خشبة المسرح، لم يحرم هذه الأعمال من أن تدرس باعتبارها وثائق أدبية ذات قيمة لا يُستهان بها في تراث الأداب العالمية .

من تلك الظروف يستمد هذا الكتباب بعض حوافزه، إن كان العمل العلمي في حاجة إلى حوافز، فهو يركز على دراسة النص المسرحي، أكثر مما يركز على تعقب تطوره التباريخي، وهو يستقي مادته التطبيقية من تلك الفترة التي عنياها بمفهوم المعاصرة حين جعلناه جزءًا من عنوان هذه الدراسة، وهي الفترة التي تبدأ على وجه التبقريب من أعقاب الثورة المصرية سنة ١٩٥٢م، ثم تمتد على مسار العقدين التبالين من الزمن، وفيبها يتشكل الوعبي الجديد بالأدب المدرامي وعلاقته بفن الأداء المسرحي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة من ناحية أخرى، ومن ثم لا يعود العمل مبجرد حوار ذهني يبقرأ القيمته الأدبية البحية، وفيبها كذلك يظهر جيل جديد من أدباء المسرح ثقفوا تجربة الجيل السابق وأضافوا إليها، ثم إن فيها - قبل ذلك وبعده - يتمتع المسرح بازدهار كمي وكيفي لم يكد يعرفه من قسبل، وتتأصل جذوره في تربة الأدب القومي ببجوار غيره من الأشكال الأدبة الموروثة.

⁽١) توفيق الحكيم. رهرة العسر ~ مكتبة الأداب ~ القاهرة ~ ص ٢٣٩ .

وثمة ناحية أخرى لعلها كانت أولى بالتقديم، فلقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يتوفر لبسعض الوقت على تعقب «المؤثرات الواقعية في تطور المسرح العربي»، ورغم أن الجهد آنداك كان منصرفاً إلى تحديد هذه المؤثرات المذهبية ومتابعتها في نموها التاريخي، فإن هذا قد لفت نظري إلى بعض الظواهـ المسرحية الجديدة التي لا تتسنى دراستها دراسة منهجية إلا من خلال النص، ومن خلال النص وحده، ولأن ذلك لم يكن من همي وقتئذ، فقد أرجات التفكير فيه إلى قابل من الزمن. هكذا نتت فكرة هذا الكتاب، وهكذا - أيضًا - تحدد إطاره ومنهجه.

يقول لانسون: "إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي، بيد أن هذه الخطوة ليست في الحقيقة إلا الخطوة الأولى في المنهج، ذلك أننا لكي نعرف "الفرد" ينبغي أن نعرف غيره، فأكثر الكتاب أصالة هو ذلك الذي يلتقي الماضي والحاضر في وجدانه، ولكي نميزه ينبغي أن نميز فيه أصداء التراث وآثار المعاصرة، ثم نستبع تأثيره في الحياة الأدبية، ومن ثم نصل إلى دراسة فنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذوق والإحساس، "وهكذا نضطر – كما يعترف لانسون- إلى أن نسير في اتجاهين متضادين: نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقبل الموحد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري نتاج لبية وعمثل لجماعة الأدبي

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة الوفاء بمقتضيات الخطوة الأولى في منهج الدرس الأدبي، فهي تتجه أساسًا إلى «التعرف» على النموذج المسرحي، وهي لا تقنع من هذا النموذج بنثر أحداثه وتقرير قيمه الفكرية، بل تلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها وتقاليدها البنائية، وإذا سلمنا بأن الاتكاء على (١) لاسون منهج البحث في تاريخ الأداب، ترجمة الدكور معمد مندور- بيروت سنة ١٩٤٦، ص٢٤، ٣٥.

النموذج يعني بطبيعته الاكتفاء بالواحد عن الكثرة، والقناعة بالمثال بديلاً للحصر، أدركنا لماذا اختار هذا الكتاب أن يتوقف عند عدد محدود من الأعمال المسرحية، إذ كانت هذه الأعمال تشير إلى مما عداها، وتستقطب أبرز الظواهر الفنية الجديدة في أدبنا المسرحي، ثم أدركنا -أيضًا- لماذا عمد كاتبه إلى جعل كل عمل- أو مجموعة متشابهة من الاعمال- موضوعًا لمبحث خاص، بدلاً من التقسيم المعهود إلى أبواب وقصول، حيث لم تكن الغاية لمح الصورة في تطورها، بقدر ما كان القصد رصدها في واقعها وحضورها، وإن كانت الناحية الأولى لم تغفل هي الأخرى ما تما الماريخي للنصوص المسرحية التي تعالجها.

من ثم تطالع في صدر هذا الكتاب تمهيدًا عامًا عن الوضع التاريخي للمسرح المصري، والعوامل الأساسية التي تحكمت في نشأته وحددت مساره، مع عناية خاصة بأشر الرائد الراحل محمد تيمور في تأصيل هذا الفن وإرساء دعائمه نظرًا وإبداعًا. تعقب ذلك جملة من المباحث في أنماط المسرحية المصرية بمفهومها التقليدي، أي من حيث هي استلهام لقواعد المسرح «الأرسطي» وأشكاله البنائية المالوفة في تراث المسرح العالمي، يختص المبحث الأول منها بالتراجيديا الاجتماعية، ويتوقف ثانيها عند ظاهرة اللغة الثالثة في مسرح توفيق الحكيم، على حين يتجه المبحث الثالث منها إلى ما اصطلحنا على تسميته بمسرح المقاومة، تلى ذلك إيماءة إجمالية إلى صورة البطل في المسرحية المصرية الحديثة.

أما الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي المعاصر، تلك التي تتسم بطابع المحاولة والتجريب، أو تتجاوز مواضعات المسرح التقليدي في وسائل الأداء ومفهوم الوحدة الفنية، فقد انصرفت إليها دراسات الشطر الثاني من الكتاب؛ ومنها دراسة عن مسرحية «الفرافير» وتجربة الأصول الشعبية في المسرح المصري، ونصيب هذه التجربة من النضج والأصالة والابتكار، ودراسة أخرى عن المسرحية

الاجتماعية الذهنية، أو ما أطلق عليه قطب المسرح المصري تـوفيق الحكيم اسم "المسرحية التعليمية"، وثالثة عن مسرحية «الفتى مهران»، ومدى توفيقها في المزج بين التاريخ والفكر والشعر مزجًا عضويًا موحيًا؛ ثم دراسة عن التفكير بالتراث في صياغة العمل المسرحي، تعقبنا فيها منهج استغلال التراث في المسرح المصري، مقارئًا بنظيره في المسرح العالى الجديد.

وأخيرا يختتم الكتاب مطافه بوقفة عند لغة الحوار المسرحي بين الفيصحى والعامية ، والاعتبارات التي ينبغي أن تحكم وجهات النظر المطروحة حول مشكلة الازدواج اللغوي وتطبيقاتها في أجناس الادب الموضوعية ، ثم ليعطف على ذلك بوقفة أخرى عند تأصيل نظرية المسرح العربي، وبوقفة ثالثة عند مستويات الرمز في مسرح الحكيم، وجميعها تشكل أضلاع مثلث من القضايا الجدلية المهمة في أدبنا المسرحي المعاصر.

على أن ثمة - في النهاية- ملحوظة قد تجدر الإشارة إليها فيما يتعلق بالمراجع الأجنبية التي تتناول فن المسرحية بوجه عام؛ فبعض هذه المراجع مكتوب باللغة الروسية، وهي لغة تتفق مع غيرها من اللغات الأوربية في عدد من رموزها اللغوية، وتختلف في عدد آخر منها، وهذا النوع الأخير غير متوفر حتى الآن- في دور الطباعة، وقد كنت في مواجهة هذه الطائفة من المراجع بين احتمالين: الإشارة إلى آسمائها وأماكن وتواريخ نشرها مترجمة إلى اللغة العربية، أو الإشارة إليها مترجمة إلى اللغة العربية، أو الإشارة اليها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية باعتبارها لغة متاحة في طباعتها وقواءتها، وقد فضلت أن ألجأ إلى الاختيار الثاني عندما يذكر المرجع لأول مرة، إيماءً إلى أصله الاجنبي، فإذا تكرر ذكره أحلت عليه مترجمًا إلى اللغة العربية، والأمر بعد تجربة، وربا تكشفت عن احتمال أقرب من هذين إلى القصد، ومن الله السداد.

محمدفتوحأحمد

توطئة الوضع التاريخي للمسرح المصري

يمكن القول بأن شمة عاملين جوهريين كان لهما أثر بالغ في توجيه نشأة المسرح العربي وتحديد خط تطوره، أما العامل الأول فهو غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العسري القديم؛ إذ لم يعسرف هذا الأدب فن المسسرح بالمعنى الذي تدل عليه هذه الكلمة في العصر الحديث، وظلت أشكاله الإبداعية مرتبطة في مجملها بالشعر الغنائي وأدب الرسائل والخطب.

وأما العامل الثاني فهو غلبة الطابع الغنائي على المسرح العربي منذ نشأته، فقد كانت المسرحية الغنائية أول ما عرفه العسرب من فنون المسرح الحديث، ثم ظل الغناء مصاحبًا للتمثيل لدرجة أن بعض رواد هذا الفن في فترة البواكير- مثل الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش- كانوا يظهرون على المسرح بين فصول الرواية ليغنوا قصائد أو مقطوعات لا تمت إلى المسرحية المعسروضة بكبير صلة، وقد أفضى هذا على المدى الطويل إلى وجود ظاهرة لعل بعض عسروضنا المسرحية لم تتخلص منها حتى الآن، ونعني بذلك ظاهرة امتزاج عناصر التطريب والإضحاك والاستعراض بالعناصس الدرامية الخالصة، وهي ظاهرة كانت خليقة بأن تؤثر تأثيرًا سلبيًا في أدبنا التمثيلي، ومن ثم قلّ حجم النصوص الأدبية المسرحية الجيدة، إذا قدورن بذلك الفيض الزاخر من العروض المسرحية التي لم ينقطع مددها منذ أكثر من قرن مضى.

على أن السر في غلبة هذا الطابع الغنائي لا يحتساج في اكتشافه إلى كبير عناء؛ لأن النماذج الأوربية الأولى التي ارتبط بمحاكساتها رواد المسرح العربي كانت تنتمي إلى عسالم «الأوبرا» أكثر مما تنتسمي إلى عالم المسرحية الصافية، تلك التي تتكئ في قوامها الفنى على التعبير بالشخصية والحدث والصراع الدرامي بديلاً عن العناصر الغنائية والموسيقية، وليس صدفة أن تكون الروايات الشلاث التي مهد بها مارون النقاش طريق البداية في المسرح العربي من نوع «الأوبرا»؛ لأن هذا النوع في اعتقاده يستميل النفس ويجتذب الفؤاد، وهو خليق- بمنطق ذلك العصر- أن يصل إلى مكامن الإعجاب في قرارة مواطنيه اللين يفضلون - مـثله- هذا الضرب من ضروب المسرح الموسيقي^(۱).

أضف إلى هذا أن ذلك النصط المسرحي الغنائي، رغم أصوله الأوربية، وكذلك رغم أوروج تركيبه من الناحية الفنية، صادف تربة كانت مهيأة من الناحية التاريخية لاستقباله، فقد كانت العروض الشعبية القديمة في مصر، وفي غيرها من أقطار المشرق العربي تستغل هذا العنصر الغنائي أوسع استغلال، وكان مسرح الزينياة القديم في مدينة الإسكندرية يعتمد - كسواه من المنتديات التمشيلية في مطالع القرن الماضي- على عروض موسمية تقدم فيها «أنواع الألعاب المضحكة والمطربة» (٢)، ومن قبله بقرون طويلة لم تكن الاحتفالات الشعبية بالمناسبات والاعياد الدينية والزراعية تخلو من ذلك الطابع الدرامي الغنائي.

ومن ناحية أخرى كان لغياب التقاليد المسرحية أثره في تأخر ظهور المسرحية كمجنس أدبي Genre معترف به بين أجناس الأدب العربي. حقاً وجد في الأدب العربي عنصر حوار اتخذ عماداً الحكايات قصصية تمثلت في فن «المقامة»، كما وجدت في الأدب الشعبي عناصر تمثيل بدائية تجلت فيما عرف باسم خيال الظل وغيره من ألوان الملاهي الشعبية، بيد أن التعقب التاريخي لهذه العناصر الدرامية من ناحية، ولمفهوم المسرح الحديث من ناحية أخرى، يفضي إلى الاعتقاد بأن هذه البلور الأولية لم تتطور بحيث تؤدي إلى وجود مسرح حقيقي، ومن ثم فإن الصلة الفنية والتاريخية بينها وبين المسرح العربي الحديث تكاد تكون منقطعة. «لقد أفلتت

⁽١) انظر: د. محمد مندور، المسرح النثري، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٧ .

⁽٢) علي مبارك: الخطط الجديدة، الطبعة الأولى، جـ٧، ص٧٢ .

الفرصة المواتية-كما يقول جب- ويقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية، فماتت الدراما العربية في مهدهاا^(١).

وكان على المسرح العربي أن يتنظر حتى أواسط القرن التاسع عشر، حين تعددت وسائل الاتصال بين الشرق العربي والأقطار الأوربية وتعددت نتيجة لها قنوات تأثير الآداب الغربية في الأدب العربي، فكان الفن المسرحي أبرز آيات هذا التأثير. ومن المقطوع به - بعض النظر عن بعض العروض التي قدمتها في مصر فرق إيطالية وفرنسية في أخريات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر- أن السبق الأول في هذا المضمار كان للفنان اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م) الذي كان يلم إلمامًا لا بأس به باللغات التركية والإيطالية والفرنسية، والذي قام برحلة طويلة سنة ١٨٤٦م إلى الإسكندرية، والقاهرة، ثم إيطاليا، حيث تعرف فيها عن كثب على الفن المسرحي، وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات التي كانت تمثل على المسارح الإيطالية آنذاك، وهو أمر أتاح له فيما بعد (سنة ١٨٤٧م) أن يقدم أول مسرحية عربية قربية من المفهوم العصري لذلك الفن، وهي مسرحية هالبخيله (١٠٠٠).

ولا يمضي رمن طويل حتى نرى يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢م) ينهض في مصر بما نهض به النقّاش في لبنان، فعلى مسرحه الذي ولد سنة ١٨٧٠م في مقهى كبير بحمديقة الأوبكية، قدم لأول مرة مسرحية غنائية من فصل واحد، أعقبها- على فترات متوالية- بفيض لا ينضب من الأعمال الدرامية متنوعة الأحمجام

⁽١) انظر:

H. A Gibb, The Arabic Literature, Moscow, 1960, pp. 104-105.

J. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1958, pp. 49-55. وكذلك: الدكتور محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة، سنة ١٩٦٧، ص١٩٦ وما يليها.

⁽٢) انظر: الدكتور محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦، ص٣٣-٣٣.

والألوان والموضوعات، حتى وصل عدد ما قدمه على مسرحه الصغير إلى نحو اثنتين وثلاثين مسرحية، عرضت جميعها في مدى زمني لا يتجاوز العامين، وبعدها قرر الخديوي إسماعيل إغلاق هذه المنارة الفنية الناشئة، ولكنها لم تغلق إلا بعد أن مهدت الطريق فسيحًا أمام عدد من الفرق المسرحية السورية واللبنانية التي هاجرت إلى مصر، واتخذت منها موطنًا ومرادًا لاعمالها المسرحية المختلفة.

ويمكن القول بأن هذا المنطلق الذي ابتدأت منه أعسمال كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع - وهو منطلق يرتد بمنابعه إلى مصادر أوربية غير منكورة - هو الذي أفضى إلى أطوار لاحقة في المسرح العربي عبر مسيرته الطويلة، أما حلقات اللهو والتسلية الشعبية وغيرها، عما يظن أصولاً لبعض الأعمال المسرحية الحديثة، فالحق أنها لم تؤد إلى آثار ذات بال في هذا الصدد؛ لأنها ظلت - في الأعم الأغلب رهينة الموالد والأفراح والمناسبات الخاصة، فضلاً عن أن معظمها كان هابط الموضوع بدائي الوسائل والأدوات، الأمر الذي جعل جسهرة المشقفين والمشتغلين بالأدب يربأون بأنفسهم عن ارتيادها.

ولقد قص علينا "علي مبارك" تجربة له مع إحدى هذه الفرق الشعبية الطوافة، في نبرة لا تخلو من الإدانة الساخرة والتقد اللاذع، ويبدو أن هذه الفرقة فرلاد رابية كانت أكثر تلك الفرق رواجاً في عهده؛ لانه حمل عليها كل سوءات الفرق الشعبية الاخرى، كما يبدو أنها كانت تستقطب في عروضها مجمل هذه المثالب التي كانت تصرف المتحرجين وأرباب الحياء عن غشيان ما تقدمه هذه المثالب التي كانت تصرف المتحرجين وأرباب الحياء عن غشيان ما تقدمه هذه المجماعات الفنية الجوابة. يقول علي مبارك: "... فأما أولاد رابية فإنهم يدخلون في تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخلون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض المحسوس المشاهد، سواء كانت أموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أموراً اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة، أم كانت أموراً اختراعية وفض الامر، وقد

يكون لهذه التقليدات في بعض الاحيان نفع في الجملة، بأن يدخل فيها تقبيح واقعة سيئة حصلت في الزمن الحاضر أو الغابر من بعض الناس، فيبرزونها في معرض التشنيع والتفظيع مفرغة في قوالب الهزل والسخرية، فيضحك منها من يراها، وقد يراها من كانت حصلت منه أو من هو على حال مثلها فيستنكف أن يعرف بتلك الحالة المنكرة التي صارت مشالاً أو أضحوكة لأعالي الناس وأسافلهم، وتكره نفسه بالضرورة أن يكون معروض تقليد هؤلاء القوم وموضوع أضاحيكهم، فيكف عن تلك الحالة القبيحة ويرجم عن معاودتها ويأخذ نفسه بالإقلاع عنها.

فهـذه غاية ما يلتـمس لهم من المزية والفائدة، إلا أنه قليل نادر كالمعدوم. وغالب أحوالهم – على ما سمعـته عنهم ورأيته في بعض الأحيان منهم – مبني على الفحـش والسخف والعيب، مما تأباه النفوس وتمجـه الطباع من الأفـعال الفظبـعة والأقوال الشنيعـة، التي ينفر منها كل من له جانب من العـقل والدين ومسكة من الحياء والحشمة... "(۱).

أترى مثل هذه المظاهر الدرامية الفجة في موضوعها وقالبها الصياغي صالحة لكي تكون المنبع الـذي استـقى منه الرواد نموذجهم المسـرحي الأول؟ أم هل ترى مارون النقاش ويعـقوب صنوع وأبو خليل القباني ومـحمد عثمـان جلال وسواهم كانوا بحاجة إلى استلهام هذه المظاهر مع معـرفتهم بعيون الأدب المسرحي العالمي، واستغلالهم لهذه المعرفة في ترجمة واقتـباس الكثير من روائعـه؟ وهل كان علي مبارك يتحرج عا لا تتحرج منه صفوة المثقفين من معاصريه حين يخبرنا- وهو الثقة من شهود العصر- أنه رأى بعض من يقومـون بهذه العروض عند واحد من جيرانه فغفير منهم طبعه ومجهم بصره وسمعهه؟

⁽١) علي مبارك: علم الدين، جـ٢، الإسكندرية سنة ١٨٨٢م، ص ٤٠٤-٤٠٣ .

بل إن لنا أن نسترسل إلى ما هو أبعد من ذلك في مناقشة من يرجعون بالمسرح المصري الحديث إلى أصول شعبية أكثر من تلك إيغالاً في القدم، نسترسل معهم في الإشارة إلى ما ذكره هيرودوت من مناسبات الاحتفال عند قدماء المصريين بالمواسم الدينية والزراعية، ومنها الاحتفال بموسم عصا الشمس في الشامن والعشرين من شهر (بابه)، قوكان يعمل في هذا الموسم موكب تحمل فيه صورة عجلة صغيرة يدورون بها حول المعبد سبع مرات، وكانوا يعنون بذلك أن إيزيس تبحث عن جثة أوزوريس روجهاه(۱). ومنها الاحتفال - في نفس الشهر بذكرى وقوع أوزوريس في قبضة عدوه «تيفون»، وفيه «يدورون بثور قرونه مذهبة، وعلى ظهره قطعة قدماش من القطن أو الكتان، مصبوغة باللون الأسودة(۲)، يشبرون بالثور إلى أوزوريس، وبقطعة القماش المذكورة إلى أرض مصر؛ لأن لونها بعد انصار النيل عنها يكون ضاربًا إلى السواد.

بيد أن هذه المظاهر وأمثالها إن برهنت على الميل الفطري لدى الأقدمين لعرض ذواتهم ومشاكلهم عرضًا دراميًّا، فمإنها لا تصلح بذاتها وبطابعها العفوي لكي تكون قاعدة انبثق عنها المسرح المصري الحديث، بدليل أن نحوًا من هذه المظاهر قد وجد لدى بعض الشعوب القديمة كالهنود، ولم تشكل عندهم كما لم تشكل عندنا منطلقًا لفن مسرحي بالمعنى المعاصر لهذا المصطلح، ومن ثم تميل إلى الاعتقاد بأن صلة الوراثة التاريخية والفنية بينها وبين مسرحنا الحديث شبه مقطوعة، من الناحية التاريخية؛ لأن هذه الأجنة الدرامية لم تتماقب ولم تطرد في جودها الزمني حتى تفضي إلى وجود هذا المسرح الحديث، ومن الناحية الفنية؛ لأن رواد هذا المسرح لم يستلهموا في نماذجهم الأولى تلك العروض الشعبية بقدر ما كانوا يستلهمون ما عرفوه من عروض المسرح الأولى، تما قدم المعرفة عن طريق القراءة أو المشاهدة المباشرة .

⁽١) المرجع السابق، جدا، ص ١٤٨ .

 ⁽۲) السابق، ص ۱٤٩ .

وإذا كنا قد نوهنا بجهود يعقوب صنوع منطلقاً في نسأة المسرح المصري سارت على دربه وعمقته تلك الفرق السورية واللبنانية التي اتخذت من مصر منتجعًا لنشاطها الفني منذ بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فإننا- من ناحية أخرى- ينبغي أن لا نبالغ في تقدير حجم الآثار التي خلفتها تلك الجهود في النص المسرحي بخاصة، إذ كانت هذه الآثار أوضح فيما يتعلق بفن الاداء التمثيلي ومعاييره وطرقه، منها فيما يتعلق بخلق العمل الأدبي الجيد، ولا أدل على هذا من أن تراث يعقوب صنوع- على اتساعه وتنوعه ووفرته- لم يصلنا منه سوى بضع مسرحيات لا تتجاوز أصابع اليدين عددًا، أما الباقي فقد ذهب مع الزمن. كذلك لم تستطع فرقة واحدة من بين فرق سليم النقاش أو يوسف خياط أو سليمان القرداحي أو أبي خليل القباني أو إسكندر فرح أن تترك نصوصاً أدبية ذات قيمة، إما لغلبة الطابع الغنائي والاستعراضي عليها، أو لركاكة لغتها واضطرابها، أو لتلك النظرة المتابع التي كانت ما تزال تنظر إلى التمشيل المسرحي باعتباره نبتًا شيطانيًا لا جلور له ولا آفاق، أو لكل هذه الأسباب مجتمعة.

وفضلاً عن ذلك، لم تتردد هذه الفرق والجماعات الفنية في اتباع الطريق الأسهل لتقديم عروضها المسرحية، فلجأت إلى ما تلجأ إليه الآداب عادة في بداية نهضتها من محاكاة ونقل واقتباس وترجمة، أما المسرحيات المؤلفة – على قلتها- فكانت تنحو إلى تصوير التاريخ متأثرة في ذلك بالملذهب الكلاسيكي عند الغربيين، وهو مذهب كان يستحسن في التراجيديا أن يستمد موضوعها من التاريخ. ومن المؤكد أن هذا الميل إلى المعين المتاريخي كان في الوقت ذاته إشباعاً لرغبة مؤلفي هذه الفترة في أن يبعثوا عن طريق الصورة الدرامية بعض أمجاد قومهم، أو أن يستخلصوا العبرة من مآمي الماضي، كما فعل إبراهيم رمزي في مسرحيته المعتمد ابن عبداد، (١٩٨٤م)، وفرح أنطون في مسرحيته المسماه الصلاح الدين وعملكة أورشليم، (١٩١٤م).

غير أن المناخ الثقافي والاجتماعي الذي ساد مصر في مطلع القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى، وثورة سنة ١٩١٩م، لا يلبث أن يساعد على ازدهار نمط آخر من أنماط المسرحية المصرية هو الدراما الاجتماعية، ففي هذه الفترة بدأ التخفف قليالا من أثقال الحلى الغنائية، وبدأ جورج أبيض يقدم إلى الجمهور في مصر فنا مسرحياً يكاد يكون خالصاً، أي مستقلاً عن الموسيقى والتطريب والغناء، وعلى مسرحه مثلت مسرحية «مصر الجديدة» (١٩١٣م) لفرح أنطون، التي تعتبر من بواكير الاعمال ذات الصبغة الاجتماعية الجادة، إذ تتناول بالكشف الدرامي اللاذع كثيراً من السلبيات التي تسللت إلى المجتمع المصري من خلال الاستعمار الأوربي، مثل الدعارة وتبديد المال في الخمر والمقامرة والوان المجون.

والذي لاشك فيه أن ظهور هذه المسرحية وأشباهها كان نتيجة تغير أساسي في وظيفة الفن المسرحي كما تصورها الرعيل الأول؛ إذ لم يعد الهدف منه مجرد التسلية والإطراب، كسما كان الحال من قبل، فسفي ظل ذلك الصراع العنيف الذي أخذ يتضح في الربع الأول من هذا القرن بين القديم والجديد، وفي حُميًّا النضال الموطني التي استوعبت الساحة المصرية على امتدادها، لم يكن بإمكان المسرح أن يظل بعيدًا عن رسالته الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي يضاعف من قيمة الجهد الذي بذله الكاتب الراحل محمد تيمور في هذا المقام.

القيمة الريادية في تراث محمد تيمور،

إن قيمة الريادة التي حملها هذا الكاتب الله عبر أفق المسرح المصري كالشهاب الخاطف، والذي اهتصر وهو لم يكمل الشلائين من عمره كالشهاب الخاطف، والذي اهتصر وهو لم يكمل الثلاثين من عمره الإمرام)، لا تعود فيقط إلى انفلاته من أسر المادة التاريخية التي دار في نطاقها من سبقوه، ومحاولته التهدي إلى أبرز خصائص الواقع المصري وأدوائه ومشاكله في إطار المسرحية الاجتماعية، ولا يقتصر أيضًا على أنه حين حاول

صياغة هذا الإطار تجاوز تلك الرخاوة الفنية التي عرفت في أبنية إرهاصات الدراما الاجتماعية لدى كاتب كفرح أنطون استهدف نقد قشور الحضارة الغربية في المصر الجديدة، فإذا بمسرحيته تثول في النهاية إلى أربع روايات متداخلة لا يجمع بينها سوى السنزوع إلى النقد الاجتماعي، بل تفسير هذه القيمة - فوق هذا وذاك بمحصول نظري غزير في الثقافة المسرحية والنقد المسرحي، هيأ له أن يقف في الطلبعة بمن أرسوا دعائم النظرية المسرحية، حين كان جل ما يكتب في هذه النظرية تشورًا أو ما يشبه القشور.

إن أربعين مقالاً نشرت في وقشها منجمة في الصحف والدوريات، وتناولت نشأة المسرح الفرنسي ونبذة عن ميلاد فن التسميل المسرحي وتطوره في مصر، كما تناولت شرح أنواع المسرحية والبنية الدرامية لكل نـوع، ولم تنس أن تضيف إلى هذا وذاك نظرات تطبيقية في أداء بعض المصئلين والممثلات، وفي فن بعض مؤلفي المسرح المصري يقدمهم تيمور أمام محاكمات خيالية يقول فيها بالسخرية والفكاهة ما يتحرج من جدية التصريح به إن هذا التراث الوفير في النقد المسرحي جدير بأن يضع محمد تيمور في الحلقة الأولى من سلسلة تبدأ به وتمر بأجيال ممن اشتغلوا بهذا الجانب في أدبنا، مثل زكي طليمات ومحمد مندور وعلي الراعي وغيرهم.

ومع ذلك فلقد يكون من تحميل طبائع الأمور أكثر مما تطيق أن نتظر من محمد تيمور- في هذه الحقبة المبكرة من عمر المسرح المصري- نظرية مكتملة الأطراف في المعرفة المسرحية. لقد كان جهده جهد من يصدم ركود الأذهان بخلاف ما تعارفت عليه، وأن يحدث بها من موجات الرفض للاقتباسات الركيكة والمشاهد الملفقة والاسكتشات الدرامية السريعة ما يدفعها إلى البحث عن الجديد، أو ما يصل بها إلى ما وصفه «بالتمثيل الفني»، في مقابلة ما وصعه «بالتمثيل اللفني».

والتمثيل الفني - في نظر محمد تيمور - يرتد إلى جملة من المقومات أهمها: مطابقة الواقع في الأفعال والأقوال والأخلاق، فيأن تأتي بأشخاص يفعلون أفعالاً ويقولون أقوالاً تتكون منها الحادثة، وأن تكون تلك الأقوال والأفعال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة. ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح، فاللئيم تخرجه لئيمًا، والكريم كريًا، والجبان جبانًا، ولا تنس أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سباق الرواية لتتكون منها الحادثة التي تريد شسرحها للجمهور، (١)

ومقوم آخر لعله لا يقل أهمية عن سابقه، وهو مراعاة الصبخة المحلية في رسم المواقف والشخصيات وصياغة الحوار، «فإذا وقعت حادثتك في فرنسا فاكتب روايتك بعد أن تنتحل لنفسك شخصية فرنسية تسول لك مطابقة أخلاق وعادات هذه البلاد، وإذا وقعت حادثتك في مصر فلا تخرج عن الجوالمصري في شيء من الأخلاق والعادات والإشارات والحركات، ثم تهيئ المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية، مع مراعاة الجو الذي تسير فيه هذه الحوادث، (۱).

ودعك مما أكمل به الكاتب حديثه عن التمثيل الفني من أهمية وجود الموهبة المسرحية التي تتصدى لبناء الرواية على أساس سليم، ومن وجوب التنسيق بين نوع هذه الموهبة ونوع الرواية المكتوبة، فالا يكتب الكاتب إلا فيما يحسبه، جداً أو هزلاً، حزنًا أو فرحًا، ولا يسير - فوق هذا وذاك قرراء تيار الخلاعة والفجور، أو تيار المفاجآت والمدهشات - دعك من هذا وما جرى مجراه؛ لأنه لا يعدو في النهاية قالب النصائح العامة للشادين في هذا الفن، وهو إن صح في سباق فترة الطفولة في مسرحانا، فإنه يعدد من نافلة القول بعد أن استحصد عود هذا الفن

⁽١) مؤلفات محمد تيمور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م، ص ٨٨ .

⁽٢) السابق ص ٨٩ .

وتقدمت به الخطوات، ومن ثم لا يبقى من نظرة تيمبور في هذا المقام سوى تأكيده على: واقعية العمل المسرحي، ومحليته، وذانك - على المتحقيق- هما اللباب النظري لما أسمى فبالمدرسة المصرية الحديثة، وهي المدرسة التي كان تيمور رائداً لها، والتي ضمت بين أقطابها أسماء محمود طاهر لاشين وأحمد خيري سعيد وإبراهيم المصري وحسن محمود وحسين فوزي وسواهم نمن انتمى إلى هذه الحلقة صراحة أو ولاء.

وعن صلة هذه المدرسة بشعاري الواقعية والمحلية يقول الاستاذ يحيى حقي:
«حدث حينتل لمصر حادث غريب، هذه الأسة التي خيل للكثيرين من البسطاء أنها
استكانت وفقدت القدرة على النهوض، قد هبت سنة ١٩١٩ م تلتف حول سعد
زغلول، وتطالب بحقها في الحياة والاستقلال، وعم الشعور الوطني الشعب كله،
واستشهد منه كثيرون. في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش، ونشأ
أدب المدرسة الحديثة، وكلاهما منبعثان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق
الإحساس، إلى أدب واقعي، متحرر من التقليد واقتباس الاخيلة من الغير(١).

هكذا يرتد شعارا الواقعية والمحلية في نقد محمد تيمور إلى أصبولهما من فكر المدرسة الحديثة، وليس مصادفة أن يكون جل نتاج هذه المدرسة في نطاق الإبداع القصصي؛ لأن تيموراً نفسه كان رائداً للقصة القصيرة، مثلما كان علماً من أعلام الريادة المسرحية، وهكذا جاءت نظرته في نطاق المعرفة المسرحية منسجمة مع ارتباطه بالمدرسة الحديثة من جانب، وملع التعدد في مجالات نشاطه الأدبي من جانب آخر. هي نظرة «توفيقية» في موضوعها من حيث عمومية الأجناس الأدبية التي تنطبق عليها؛ لأن الواقعية والمحلية إن لزما في العمل المسرحي، فليسا أقل لزماً في نطاق القصية من حيث عليها؛ لان الواقعية والمحلية أن لزماً في العمل المسرحي، فليسا أقل لزماً في نطاق القصة القصيرة أو الرواية. ثم هي كذلك نظرة توفيقية من حيث

⁽١) يحيى حقى: فجر القصة المصرية، الكتبة الثقافية، العدد ١، ص ٧٥، ٧١ .

دلالتها على طبيعة صاحبها، تلك الطبيعة المترفقة الحبية التي تتخلص من المتناقضات بالجمع بينها، وتكتفي من الحلول بأنصافها، وتتقدم بين يدي النقد بالاعتذار عنه لمن يوجه إليه وكأنه إثم يستوجب الغفران، ثم ترى الداء في مسارح التسلية «بالفودفيل» الخفيف المثقل بالنكات البليئة والمواقف المخجلة والمساحة، وفي مسارح التفجيع «بالميلودراما» الفاقعة التي تلجأ إلى التأثير على أعصاب المتلقي بالمواقف المحزنة البعيدة عن منطق العقل والعاطفة معًا، فلا ترجع بهذا الداء إلى مصدره من نفوس حامليه من مؤلفين ومثلين وأصحاب مسارح، بل تلقى التبعة على الجمهور المسكين الذي لا يقبل إلا على الروايات «اللافنية»، وكأن على الفنان المبدع أن يتدنى إلى الذوق السائد بدلاً من ترشيده والارتفاع به. ثم تمضي هذه النظرة التيمورية في مهادنة أصحاب هذه النزعة اللافنية من المؤلفين، فتقرح عليهم نمطًا جديدًا من الإبداء يجمع بين «الفن واللافن» (۱)، يتدرجون به في طريق التنيسر حتى يصلوا إلى الفن الخالص، وهكذا تأبى الطبيعة الترفيقية أن تتخلى عن صاحبها حتى في نطاق ما يأبى التوفيق، فليس في منطق الفن سوى ذهن اصطفائي كذلك الذي كان يتحلى به محمد تيمور.

أما الإبداع المسرحي لدى محمد تيمور فيتمثل في مسرحيات «المصفور في القضص»، «عبد الستار أفسندي»، «الهاوية»، وجسيعها من مسرحيات النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن، مثل مشكلة تربية الأبناء تربية قاسية متعسفة في مسرحية «المعصفور في القفص»، ومثل مشكلة زواج البنات ووجوب اختيار الزرج الصالح في مسرحية «عبدالستار أفندي»، ومثل تلك المشكلة التي طرأت على حياة المجتمع المصري في أعقاب الحرب العالمية الأولى وهي مشكلة طرأت على حياة المجتمع المصري في أعقاب الحرب العالمية الأولى وهي مشكلة

«الكوكايين» وإدمانه، وما يؤدي إليه من انحــلال روابط الأسرة وخراب البيوت في مسرحية «الهاوية».

والمنهج الإبداعي الذي يسم هذا النتاج لا يتجاوز في مجمله مفهوم الواقعية النقدية في إطارها العام، أي المطابقة بين الواقع وصورته الفنية، والعناية برسم الشخصية في بعديها الشكلي والاجتماعي، مع ميل غالب إلى استنباط المعبرة وتقديم المغزى الخلقي في صورة سافرة أحيانًا، أما ما خلف هذه جميعًا عما يترسب في أغوار النفس أو تصطلي به المشاعر الكامنة، أما المآسي الوجدانية والعاطفية التي تتم وراء جدران الهياكل الآدمية الصامتة، والتي ألهمت كاتبًا مثل وتشيخوف، أغلى روائعه في «بستان الكرز»، و«الشقيقات الثلاث» و«الخال فانيا»، فأمور لم يشغل بها كاتبنا في تلك الحقبة المبكرة من حياة المسرح المصري.

وقد صاغ محمد تيمور حوار مسرحياته باللغة المصرية العامية، ولم يكن ذلك لقصور في أدواته التعبيرية، وهو الشاعر والقصاص والناقد، بل كان هذا الاختيار من باب تحري مطابقة الواقع في جانبه اللغوي، وقد حاول مرة فكتب مسرحيته الأولى «العصفور في القفص» باللغة الفصحى، ومثلت الرواية بهذا الشكل، ولكنه أعاد كتابتها بالعامية، وكان رأيه في قضية لغة الحوار أن يكتب المؤلف بالعامية إذا كانت المسرحية مصرية عصرية، وبالفصحى إذا كانت المسرحية تاريخية أو مترجمة، «ونظريته هذه حسب تعبير شقيقه محمود تيمور عاية في الصواب؛ لأن الكاتب (الرياليست)، أي المتبع المذهب الحقيقي إذا كتب رواية عصرية باللغة الفصحى كان هذا العمل مخالقًا للحقيقة التي ينشدها؛ لأن بغيته من كتابة هذا النوع من الروايات هو عرض مشاهد حقيقية من الحياة المصرية، عرض عالمخاص يتكلمون بلغتهم ويعيشون في جوهم، عرض حقائق لا عرض خيال.

إذا قلنا: إنه أول من كتب للمسرح الجدي روايات فنية باللغة العامية، (١). ومع التسليم بريادة محمد تيمور حتى في هذا الجانب، فإننا نستشعر كثيرًا من الحرج في الموافقة على افتراضه لتلك العلاقة الحتمية بين الواقعية والعامية طردًا وعكسًا؛ لأن الواقعية في جوهرها واقعية النفس البشرية وواقعية الصراع الدرامي الذي تخوضه، وليست اللغة مقياسًا حاسمًا ووحيدًا في هذا المقام.

ولقد سبق أن أشرنا إلى الطابع الاجتماعي الذي يغلف المادة الدرامية لدى محمد تيمور، وهو طابع عكف عليه أقطاب المدرسة الحديثة، حتى بدا نتاجهم أحيانًا وكأنه قاموس لنقد الأفات السلوكية والحلقية، وخاصة في محيط العلاقات الأسرية والزوجية، فكتبوا عن بيت الطاعة وتعدد الزوجات وقضية الفلاح وانهيار صرح الزواج لبنائه على الجشم المادي أو لعدم التكافؤ بين طرفيه، وبرع تيمور خاصة - تحت وازع من تأثره العميق بموباسان - في تصوير نموذج الأرستقراطي المتعالف الذي يؤدي به المجون والسكر وإدمان الكوكايين إلى ضياع ثروته أولاً، وشرفه ثانيًا، ثم خسران حياته كلها في نهاية الأمر.

وقد تجلى هذا النموذج بكل سلبياته في آخر مسرحياته وأكثرها نضجًا عنينا مسرحية «الهاوية» (١٩٢٠م) التي قال عنها أحد أصدقائه مبالـغًا: «لو مات تيمور ولم يكتب الهاوية لقلنا: إنه مات، ولم يفعل شيئًا، أما وقد ألف الهاوية فقد خلد اسمه في تاريخ التمثيل المصري»(٢). فإذا نفينا من هذه المقولة جانب الغلو الواضح في جعل هذه المسرحية هي القيمة الوحيدة في تراث تيمور، أمكن القول بأنها أكثر أعماله التزامًا بجادة البناء المسرحي السليم.

المسرحيـة ذات فصول ثلاثة، ولكن توزيع الفـصول فيها لا يتم وفـقًا لتطور الحدث في كل الأحوال، ففي الفـصل الأول يبسط الكاتب الموقف الأساسي الذي

⁽١) المرجع السابق، الجزء الأول، ص٦٣ .

⁽٢) السابق، ص٧٩ .

تنطلق منه الشخصيات محملة بأثقالها السلوكية والخلقية - أمين: الزوج العابث الذي أسلم قياده لرفاق السوء ورهن أيامه ولياليه بالعربدة والخمر والكوكايين حتى باع في سبيلها جزءًا من أطيانه ويوشك أن يأتي على الجزء الباقي، ورتية: الزوجة التي لم تعصمها نشأة، ولم يسدد خطاها زوج، فإذا بها تقع فريسة الفراغ والإباحية حتى ينتهي بها الأمر إلى مخالطة أصدقاء زوجها تحت بصره وبتشجيم منه، وحكمت هانم: الأم التي أسهمت بالتدليل المفرط في إفساد ولدها، ثم نهضت تدفع عنه بكفيها الضعيفتين ظلام هاوية بلا قرار.

وفي الفصل الشاني تتعقد خيوط هذا الموقف حين تقع الزوجة اللاهية في شباك الغواية التي طرحها «شفيق» صديق زوجها، وتسهم المفارقة في إثراء هذا التعقد حين يذهب الزوج أمين لزيارة صديقه في الوقت الذي تكون فيه زوجته موجودة في بيت هذا الصديق، ولكن ذلك الأخير لا يجد عناء في إقناع الزوج الواقع تحت وطأة خمار لا يفيق منه بأن تلك التي تقبع خلف باب غرفة النوم المغلق ليست إلا شقيقة صديقهما «مجدي»، وتبلغ المفارقة مداها حين ينبري الزوج لتلقين صديقه درساً في رعاية الحرمات وصيانة الشرف، غير مدرك أن شرفه هو اللهي قصيب في الصميم.

ثم يصل الموقف إلى ذروة التأزم وبداية الانفراج مع مطلع المشهد السادس من الفصل الشالث، حين يعلم الزوج أن تلك التي كانت في بيت صديقه ليست إلا زوجته، وفي حُميًا الصدمة المفاجئة تقترن الثورة بالاعتراف، عندما تقذف الزوجة في وجه زوجها بهذه الكلمات التي استقطب فيها المؤلف محور المأساة جملة واحدة: «أظنك بتحسب إن الشرف لعبة، والا بتظن أن الحطب لما تجيبه جنب النار ما يولعش. . أنا مندهشة جدًا لأني بشوفك لأول صرة بتتكلم عن شرفك . . الحمد لله إللي عرفت دلوقتي إن لك شرف. . عسمرك ما خليستني أشعر بأنك جوزي . صحيح أنا كنت طايشة وما كتتش عارفة أقدر حق الزوجية، لكن ربنا مادنيش زوج

يوريني الواجب، كمان واجب عليك إنك تهمديني بدل مما تسيمبني أهوي وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر؟^(۱) .

إنَّ النهاية الأخلاقية التي عهدناها في أدب المدرسة الحديثة، والتي تقرن الإثم بالعقاب والذنب بالتكفير عنه، لا تفارق تيموراً في هذه المسرحية، فلأن مثل هذاالزوج اللاهي مسخ القشور الحضارية التي أزعجت كاتبنا، كما أزعجت من قبله فرح أنطون، ظاهرة سلوكية واجتماعية ينبغي فضحها والتصدي لها، فإن حل الموقف يتوج بازمة حادة من أزمات الكوكايين تنتاب الزوج فلا تفارقه إلا جثة بلا حراك، وعلى أطلاله ينشر خاله هذه الكلمات ذات النبرة الرثائية الصريحة: «دي آخرتك ياللي ما تحاسبش على نفسك ولا على بيتك ولا على شرفك، دي آخرتك ياللي بتمشى في سكة ما يرجعش منها حده (١٢).

ونضرب صفحًا عن قـصور الحس الدرامي في توريع المشاهد والفـصول والذي جعل ذروة الحدث تائهة في ثنايا الفصل الثالث، حين كان ينبغي أن تكون خاتمة للفصل الثاني، نضرب صفحًا عن هذا وأمثاله مما يكن تلافيه بقليل من اليقظة ومع نمو اللدبة الفنية، ولكن ما لا يكن أن نغض النظر عنه ذلك التسطيح الواضح في بناء الشخصية وعدم العناية بتسغذيتها من الناحية النفسية. لقد صور الكاتب بالرصد الدقيق حينًا، وبللبالغة الساخرة حينًا آخر، حدود الحدث وقسمات الشخصية الشكلية والاجتماعية، وبقيت مطموسة خلف السطور بواعث هذا الحدث، وخلجات تلك الشخصية، فلم ندرك حتى النبهاية سر غرام الزوج بالعبث إلى هذا الحد، ولم نكتشف معاناته التي أفضت به إلى السقوط آخر الأمر، كما لم ندرك - سوى في كلمات خطابية قليلة طبيعة الصراع النفسي الذي خاضته الزوجة ضد الإهمال والفراغ حتى سقطت في خاتمة المطاف ضحية لهـذا الصراع، وهكذا بدت النهاية عاجلة مبتسرة: بالموت يستريح الآثم من وطأة المكابدة، وبالأزمة القلبية يتجنب الفاسد عضات الندم ووخزات الضمير.

⁽١) السابق، جـ٢، ص ٤٠٠ . ٤٠٢ . (٢) السابق ص ٤٠٥ .

أمران ضمنا لهذه المسرحية قيمة ريادية تتجاوز بها سابقاتها في هذا المجال، أما الأول فإحساس دقيق بالأصيل والهامشي في الأحداث، لا حشو ولا استطراد ولا ثرثرة، ولا تنافر في الخيوط التي يتكون منها نسيج العمل، ويتضح هذا جليًا إذا قورنت هذه المسرحية بمسرحية مابقة عليها، هي مسرحية «مصر الجديدة» لفرح أنطون، ففي كلتيهما تصوير للآثار السلبية الناجمة عن الصراع بين القديم والجديد، بين الأصيل والوافد من مظاهر الحضارة العمرية، ولكن «مصر الجديدة» تفتقد وحدة الخط المسرحي بتجميع الحكايات وتلفيق الأحداث، على حين تتميز «الهاوية» بحبكة البناء والقصد في توظيف الأقوال والأفعال والشخصيات.

وأمر آخر، نعني تلك الصبغة المحلية - التي سبقت الإشارة إليها - في تلوين الشخصيات وصياغة الحوار، وهي صبغة تشي بالمستوى الاجتماعي للشخصية، وأكاد أقول: إنها تشي بالمستوى الاجتماعي للكاتب ذاته، ففي طرف من طرفي هذا المستوى تتجلى سمات الأرست قراطية بعاداتها في السلوك والمعاملة والتخاطب، ولا يتحرج الكاتب في تغذية هذا الطرف بعديد من الكلمات الأفرنجية تتشدق بها الشخصيات في شتى المواقف الحوارية، وفي طرف آخر تتجلى الجذور المصرية لهذه الشخصيات في صور من البلاغة الشعبية تعكس روح أولاد البلد المفطورة على السخرية والمبالغة والتماس أوجه المفارقة والمشابهة في مواطن الجمال والقبح على سواء، فلا تدري وأنت تستمع على لسان إحدى شخصياته إلى تشبيه الأنف الضخم بجبل المقطم أو تشبيه الفم لواسع بخليج أبي قير، أكنت تستمع حقيًا إلى تلك الشخصية أم كنت تستمع في واقع الأمر إلى تيمور نفسه وهو يطل عليك بتكوينه المصري القح، تكوينه الذي واقع الأمر إلى تيمور نفسه وهو يطل عليك بتكوينه المصري القح، تكوينه الذي الم يفقد بالرفاهية والثراء طعم الإحساس بأدق دقائق الحارة المصرية، وذلك على التحقيق وجه من وجوه أصالته.

المسرح المصري بعد محمد تيموره

مع نهايات العقد الثالث من القرن العشرين يدخل المسرح المعسري مرحلة ازدهاره الحقيقي مرتبطًا بعلمين من أعلام أدبنا الحديث، عنينا بذلك أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، فعلى يد الأول ازدهرت المسرحية الشعرية، وبجهود الثاني تطورت المسرحية النثرية وتوافر لها من المقومات الفنية ما لم يكن يتوفر لكثير من نحاذج الفن المسرحي في الفترة السابقة.

وقد كتب شوقي مسرحيات «مصرع كليوباترا» (١٩٣١)، ثم «مجنون ليلي» (١٩٣١)، ثم «قصبينز» (١٩٣١)، ثم «عنترة» (١٩٣١)، و«أصيرة الأندلس» (١٩٣١)، ثم «الست هدى» التي توفى قبل نشرها، كما أعاد كتابة مسرحيته «علي بك الكبير» التي ظهرت في شكلها النهائي سنة (١٩٣١). وجميع هذه المسرحيات مصوغة شعراً، فيسما عدا مسرحيته «أميرة الأندلس»، فإنها نثرية، كما أن جميعها تستوحي موضوعاتها من التاريخ، فيسما عدا ملهاته الوحيدة «الست هدى» فإنها تصور موضوعاً من الحياة المعاصرة، يدور حول عجوز متصابية ثرية تتزوج مرازاً ويطمع أزواجها في ثروتها، ولكن تشاء سخرية الأقدار أن ترثهم واحداً بمعد الآخر، وحينما يوافيها الأجل في نهاية المسرحية يفاجأ آخر أزواجها بأنها قد حرمته من ميراثها، ورصدته لبعض أعمال الخير والمقرين إليها من ذوي الجيرة والاتباع.

ورغم أن هذه المسرحية الأخيرة تكاد تكون بعيدة عن مركز المضوء بين مسرحيات شسوقي، فإنها - في اعتقادنا- وثيقة أدبية ذات مغزى لا ينبغي التهوين من شأنه، لأنها جلت قدرة أمير الشعر على تطويع الأسلوب لمقتضيات الصراع الدرامي، وكشفت عن مزاج شعبي يتهدى إلى أدق دقائق البيئة بعاداتها وطبائعها وأنماط حديشها، واستعانت بالسخرية والفكاهة الذكية على تخطيط الشخصيات ورسم مفارقات الأحداث، ثم أضافت إلى هذا جميعه ألوانًا من النقد الاجتماعي،

والتصوير الطريف لجوانب من حياة الشعب المصري في هذه الفترة، مما يجمعلها خطوة لا بأس بها على طريق الكوميديا الواقعية الراقية (1).

أما توفيق الحكيم فقد بدأ نشاطه في التأليف المسرحي بكتابة مسرحية بعنوان «الضيف الثقيل» (١٩١٨م)، استخدم في صياغتها قالب الاستعارة الرمزية -Al legory منددًا من خــلال هذا القالب بالاحــتلال الإنجليــزي ووجوده «الثقــيل» في أرض مصر، ثم أعقبها بمسرحية الملرأة الجمليدة، التي كتبها سنة ١٩٢٣م، وقدمتها فرقة عكاشة سنة ١٩٢٦م، وفيها يتناول الحكيم وضع المرأة المصرية في المجتمع ومدى الحرية التي ينبغي أن يسمح بها في هذا الشأن، وقــد كان موقفه المتحفظ من قضايا الاختلاط والسفور، كسما كان تصويره لمزالق الانحراف التي يمكن أن تتعرض لها المرأة في معتبرك الحياة العامة- كان هذا جميعه بداية لما عرف به الحكيم شطراً من حياته من حذر وتزمت - ولا نقـول عداوة- إزاء الجنس اللطيف، وإن كان قد برر هذا الحذر في مقدمة للطبعة الحديثة من هذه المسرحية حين قال: «كان مصدر الخوف والقلق، كـما سجلته المسرحية راجعًـا إلى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين، وأثر الاختلاط السافر في الــزوجية المستقرة وحياة الأسرة، وقد كان القلق والخوف على الشباب من أن ينصرفوا عن الزواج، مادامت المرأة قد خبرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقبارب الجنسين وسهمولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقى عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسر، واختـلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها، أن يؤدي الأمــر إلى انهيار الحياة الزوجية. وما من شك عند قارئ الجيل الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة

 ⁽١) ليس من همنا في هذا المقدام تعقب نشأة للسرح المصري يطويقة استقصائية، ولمن شساء المزيد عن هلم المسرحية وغيرها من البواكير أن يراجع:

د. محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الادب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة.
 د. أحمد هيكل: الادب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

⁻ د. محمد مندور: المسرح النثري، القاهرة (دون تاريخ) .

⁻ د. محمد يوسف نجم: الرجع السابق ذكره.

تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضع اعتبار؟^(١) .

على أية حال فإن هذا الموقف الحدر لم يلبث أن أصابه التغيير، نقول هذا لا لان الحكيم نفسه قد أوحى بهذا المعنى في كلماته تلك، بل لأن مقارنة النموذج الذي رسمه للمرأة في هذه المسرحية يختلف اخستلاقًا بينًا عن ذلك الذي قدمه في مسرحية مثل اللصفيقة (١٩٥٦م)، فنحن هنا إزاء شخصية نزقة رقيقة البنية النفسية، بينما نحن هناك أمام شخصية تتميتع بوعي وحضور كاملين، وإنكار بالغ للذات، وشجاعة غير محدودة، وفوق ذلك تتميز برحابة روحية ونفسية عميةة.

والإطار الذي استخدمه الحكيم في «المرأة الجديدة» لا يتعدى النمط الذي دارت فيه معظم مسرحيات تلك الفترة، نمط الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن «صعوبة التناول وعسر الاستيعاب»، وهو نمط لا يتعداه الكاتب في كوميديا «العريس»، ثم نراه يلتزم به أيضًا في الكوميديا الغنائية «علي بابا» التي كتبت بعض أجزائها زجلاً لتلائم المزاج الجماهيري، ومن هذه المسرحيات جميمًا يتضح في جلاء خضوع الكاتب لقضايا اللحظة الاجتماعية من ناحية، ولذوق الجمهور ورغبته في الكوميديا الخفيفة والمسرحية الغنائية السهلة من ناحية أخرى.

ثم يسافر الحكيم إلى فرنسا، وهناك يتسمل بالآداب العالمية، وخاصة الأدب الفرنسي فتغريه الدراما الرمزية وتجتذبه تيارات الفكر في المسرح الأوربي، ومن ثم يتخفف مسرحه تدريجيًا من مطالب اللحظة العاجلة، ومن الملابسات السياسية والاجتماعية العارضة، ويبدأ في الاتجاه نحو القسضايا الإنسانية العامة في مسرحياته الذهنية التي صدرها «بأهل الكهف» (١٩٣٣م)، ثم أعقبها «بشهر زاد» (١٩٣٤م) وعدد آخر من المسرحيات الرمزية ذات الصبغة التجريدية الخالصة، وفيسها يتضح

⁽١) مقدمة «المرأة الجديدة»، المسرح المنوع، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٥٣٤ .

جزع السكاتب من ضعف الإنسان أمام تدفق الزمن، أو أمام القدر، وإحساسه بالإحباط تجاه الواقع الكثيب، ولقد يشتد هذا الإحساس حتى ليتحول إلى اعتراف قاطع موحش معًا بقيمة ذلك الشعار الغامض «الفن للفن» (بيجماليون)، أو رفض صريح لآثار التقدم العلمي في تنمية التطور السبشري العام (أواه لو عرف الشباب، رحلة في الغد).

غير أن هذا الخط الفلسفي الضيق لا يمثل كل نتاج الحكيم، فلقد ظل الكاتب وفيًا لذلك الاتجاه الاجتماعي الذي لمحنا بواكبيره في العشرينيات ممثلة في «الضيف الثقيل» و«المرأة الجديدة»، ثم استمر في الثلاثينيات حينما أصدر الكاتب سنة الإهلام مجلدين تحت عنوان «مسرحيات توفيق الحكيم» تضمن الأول منهما مسرحيات «سر المنتحرة»، «نهر الجنون»، «رصاصة في القلب»، «جنسنا اللطيف»، كما ضم الشاني مسرحيات «الخدوج من الجنة»، «أمام شباك التمذاكر»، «الزمار»، «حياة تحطمت»، وقد أعاد الحكيم طبع هذه المسرحيات مع أعمال أخرى كتبها في فترات لاحقة، وجمع ذلك كله في مجلدين ضخمين؛ صدر أحدهما باسم «مسرح المجتمع» (١٩٥٠م)، وصدر الآخر باسم «المسرح المنوع» (١٩٥٦م).

وليس من همنا في هذا المقام تحليل كـل هذه الاعمال تحليلاً ضافيًا، ونقنع فقط بأن نقف عند الدلالة الاجتماعية لهـذه الاعمال ومنهج كاتبها في رصد الواقع ونقده، فلقد قـدر للحكيم أن يتعرض لسهـام لا حصر لها، اعتـقادًا بأنه ظل على الدوام رهين «برج عاجي» لا يبرحه ولا يريم عنه، كمـا امتدحه آخرون؛ لأنه كان في تلك الاعمال المشار إليها اجتماعي الهدف، واقعي الرؤية، في فترة انحسر عنها ظل الواقعية في أدبنا الحديث.

والذي لا شك فيه أن كثيرًا من هذه المسـرحيات لا يخلو من نزعة إلى رصد الواقع، شريطة أن لا يفهم الواقع هنا وقد تمثلته مخلـية الفنان، وأعادت صياغته، بل هو الواقع مـقدمًا فـي حالته السكـونية الجزئيـة، هو الواقع بأخـــلاطه وأكداره وشوائبه؛ هو الواقع من السطح دونما نفاذ إلى القاع، ثم هو – أخيرًا– الواقع دونما علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية وتحدد موقف الفنان منها.

حقًا يتناول الحكيم في أعساله تلك مشاكل حية كانت تؤرق ضمير المجتمع في هذه الفترة؛ كما يتمعرض لقطاعات عريضة من الحياة المصرية مثل «الحركة النسوية» في مسرحية «النائبة المحترمة»، و«حرب فالسطين» في مسرحية «ميلاد بطل»، و«المسحافة والسياسة» في مسرحية «عرف كيف يموت»، و«الأداة الحكومية» في مسرحية «أعمال حرة»، وسواها من ملابسات الحياة الاجتماعية في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن.

غير أن واقسعية الحكيم في هذه المسرحيات وأشباهها لا تكاد تتسعدى حدود النقد الجزئي لبعض مظاهر الفساد في الحياة المصرية آنذاك، وهي لا تنفذ إلى أسس هذا الفساد وجوهره، ومن ثم فالشخصيات فيها لا تتسميز بانتصاءات وخصائص فئوية أو طبقية محددة، وأكثر ما يدور الصراع فيها حول الإنسان كإنسان، بغض النظر عن علاقاته الاجتماعية، وواقعيته من هذه الناحية تذكرنا بما يطلق عليه بعض النقاد مصطلح «الواقعية البرجوازية»، حيث يكون تركيز الكاتب على تصوير واقع الفرد دونما عناية خاصة بموقعه في البناء الاجتماعي(١١).

ولأن القضايا الجزئية التي تتناولها هذه المسرحيات ينظر إليها بمعزل عن طبيعة النظام الاجتماعي ككل، فإن الحل يتمشل أحيانًا في موت النماذج الفاسدة (مسرحيتا «اللص»، «عرف كيف يموت»)، وأحيانًا تنتهي المسرحية بما يوحي بأن العلاج يكمن في صلاح الخلق واعتدال الطبائع الإنسانية (مسرحية «الجياع»)،

Barres Sochkov, The Historical Bate of Realism. Moscow, 1970. pp. 124-125.

⁽١) لفهم هذا النمط من الواقعية يُراجع:

وكثيرًا مما تعرض المشكلة دون أن ينتهي بها المؤلف نهاية تضع أيدينا وعيوننا على طريق الحلاص، وكأنه كان يرى رسالته الكبسرى آنذاك في طرح هذا السؤال: من المخطئ؟، أما تجاوزه إلى السؤال الأكثر أهمية: ما العمل؟، فهو أمر لم تتطرق إليه مسرحيات الحكيم في هذه الفترة، فترة ما قبيل الحرب الثانية وأعقابها، ولعل هذا الجانب من جوانب الفكر السياسي والاجتماعي عند الحكيم هو ما دفع الدكتور لويس عوض في إحدى دراساته إلى وصف الحكيم بأنه قملك السلب العظيم؛ لأنه بين للناس ماذا يرفضون، ولكنه لم يبين لهم بماذا يؤمنون (١١).

ويرى الدكتور محمد مندور أن نقد الحكيم للحياة الاجتماعية المصرية في مسرحياته التي كتبت قبل ١٩٥٧م «لم يكنن في يوم من الأيام نقدًا جريئًا عميقًا ينفذ إلى أسس الفساد، بل كان قاصراً على بعض النواحي السطحية التي لا تصل إلى الأسس، وذلك لسببين جوهرين: أولهما أن الحكيم قد كان دائمًا عن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمل مسئولية الرأي الحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة، فهو يتمي بتفكيره إلى الطبقة البرجوازية المحافظة التي تحرص على رتابة الحياة وتفضل الاستقرار على التمرد والتجديد، (١) ، وعلى النقيض من ذلك يرى بعض المستشرقين المدين تخصصوا في دراسة الحكيم أهمية الجانب الواقعي في مسرحياته التي كتبت في الشلاثينيات والأربعينيات، ذاهبين إلى أن الحكيم «لم يتقيد بنقد بعض نواحي الحياة الاجتماعية، ولكنه يفضح فساد النظام كله من القمة حتى القاع، (١) ، مستدلين على هذه النزعة النقدية الشاملة بمسرحيت المعروفة «براكسا أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩م).

⁽١) د. لويس عوض، الدودة في الفاكهة، الأهرام ١/١١/١٠/١م .

⁽٢) د. محمد مندور، مسرح توقيق الحكيم، ص٣١٠٣ .

 ⁽٣) المستشرق السوفيتي د. يونومف، في دراسة بعنوان: «الواقعية في مسرح الحكيم»، ص. ١٠.

والحق أن أحداً لا يستطيع أن ينكر أهمية مسرح الحكيم الاجتماعي، ولا حيوية الجوانب التي تعرض لها بالنقد، بيد أن ما يؤخذ عليه هو أنه في نقده هذا لم يكن ينطلق من فلسفة اجتماعية واضحة، ومن ثم بدا هذا النقد جزئيًا وغير متكامل، كما أن فكره السياسي والاجتماعي لم يتجاوز في تقويمه للواقع المصري آنذاك حدود النظرة البرجوازية المحافظة. وحتى مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» التي يشار إليها كنموذج لمسرح الحكيم السياسي، نرى المؤلف فيها يواصل التركيز على رأي له قديم في ضعف المرأة وعدم قدرتها على النهوض بما يلقي على كاهلها النحيل من مسؤليات، وهو رأى محافظ أثبت الزمن عدم صحته.

ويسوقنا الحديث عن مسرح الحكيم الاجتماعي قبل ١٩٥٢م، إلى الحديث عن كاتب آخر استهل حيساته بإبداع القصة فبرع فيها واشتهر بها، هو الكاتب الراحل محمود تيمور.

تأثر محمود تيمور إلى أبعد حد بأخيه الأكبر محمد تيمور ورغبته في تطوير المسرح المصري، فبدأ يكتب في الثلاثينيات مسرحيات باللهجة العامية مترسمًا في ذلك خطوات أخيه، ولكنه سرعان ما عدل عن العامية إلى الفصحى. وحين شبت الحرب العالمية الثانية انطلق محمود تيمور يكتب المسرحية بعد الأخرى، وقد كانت هذه الفترة من أكثر الفترات ثراء بمؤلفات الكاتب المسرحية، وكان للحرب وخطرها أثر واضح في هذه المؤلفات، فنرى تيموراً يميل إلى تصوير جو الفزع والرعب الذي خيم على الأفراد والجماعات في مسرحية «المخبأ رقم ١٩٤٣) (١٩٤١م)، ثم في مسرحية «قابل» (١٩٤٣م)،

وقد اتجه محمود تيمور في كتاباته المسرحية اتجاهين ، أحمدهما تاريخي، ويمكن التمثيل له بمسرحية «اليوم خمر» عن الشاعر الجاهلي امرئ القميس، وقد صدرت سنة ١٩٤٩م، ومسرحية «ابن جلا» التي صدرت سنة ١٩٥١م، أما الاتجاه الثاني فواقعي اجتماعي، ومن نماذجه مسرحية «حفلة شاي» (١٩٤٣م)، وفيها

يعيب الكاتب على الجيل الجديد تقليده للغربيين في توافه الأمور، وحذلقته في هذا التقليد السطحي، وعلى أصالة هذه المسرحية وعمق مغزاها، نرى كاتبها مـتأثرًا وبموباسان» في تصويره فساد البيئة الأرستقراطية، والبموليير، في طريقة الحوار(١١) ..

وتتميز مسرحيات الاتجاه الثاني خاصة بالتحليل النفسي وتصويرها لأهواء النفوس وعقدها الخفية، ومؤلفها يستمد موضوعاته وشخصياته من كل مستريات الحياة المصرية: من أعاماق القرى وشوارع المدن، وقد تأثر في نزعته الواقعية ومنهجه الفني بالشقافة الأوربية عامة، وبالأدبين الروسي والفرنسي بصفة خاصة، وأبرز النماذج التي تأثر بها في هذين الأدبين أعمال كل من «تشبيخوف» وهموباسان»، وبالرغم من هذا التأثر فإن أصالة «تيمور» في مسرحياته واضحة، وشخصياته واقعية لحمًا ودمًا، أما التفاصيل الدقيقة التي تحفل بها أعماله فتبدو وكأنها نسخ فنية من الحياة اليومية الاجتماعية في مصر (٢).

وثمة تطور كبير طرأ على مسرحيات محمود تيمور بعد ثورة ١٩٥٢م، فقبل الثورة كان- كما رأينا- يميل إلى التحليل النفسي والنقد الاجتماعي الموجه أصلاً إلى السلوك الشخصي وتصوير تجربة الفرد إزاء موقف أو مشكلة، أما بعد الثورة فرغم قلة نتاج «تيمور» المسرحي نجد اهتمامه يتركز في نقد المجتمع ككل، ونلمس في أعماله في هذه المرحلة انتقال مركز الثقل من أرمة الفرد ومثالبه الحسية والنفسية إلى أزمة الجماعة وهي تستشرف آفاق التغيير، وذلك على نحو ما يتجلى في مسرحية «المزيفون»، حيث تحظى الديمقراطية الشكلية والحزبية المنهارة بهجاء لاذع، وتنديد لا تنقصه المرارة ولا تعوزه المباشرة.

⁽١) انظر: محمود تيمور: المنقذة وحفلة شاي، المطبعة النموذجية، القاهرة .

رانظر كذلك: د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٧٨ .

⁽٢) لمزيد من التفصيل عن مسرح تيمور انظر:

Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 147-153.

ولم يكن محمود تيمور وحده هو الذي تعرض في أدبه لرياح التغيير بعد ١٩٥٢م، بل إننا نرى توفيق الحكيم كذلك ينفعل بالحياة الجديدة، وبعد أن كان يقتصر على نقد بعض جوانب الحياة النفسية أو الاجتماعية من وجهة نظر البرجوازية الصغيرة المحافظة، أضحى أعمق إدراكا لواقع الثورة الاجتماعية، وأوضح تعبيراً عن هموم البيئة المحلية، وأشد تأكيداً على المفارقات الطبقية وأثرها في التطور الاجتماعي، ولعل أبرز دليل على ذلك مسرحياته «الأيدي الناعمة» و«أشواك السلام».

ولاشك أن هذا التطور الذي طرأ على فن كل من هذين الكاتبين الكبيرين كان إشارة واضحة إلى تطور أعمق وأوسع في ميسدان المسرحية المصرية بعامة، فلم تعد هذه المسرحية محكومة بإطار قالرقية النقدية من الخارج»، تتصدى للظواهر الاجتماعية دون التغلغل إلى أسبابها الأولى، بل أصبحت توجه عنايتها واهتمامها إلى نقد البناء الاجتماعي ككل. وهي إذا صورت فساد أشخاص فإنما تصور هذا الفساد على أنه يمثل الفساد السفارب بجدفوره في تربة المجتمع، ومن ثم فالشخصيات في هذه الحالة لا تعبر عن ذواتها بقدر ما تعبر عن شريحة عريضة من المجتمع، وتتحمثل فيها الصفات الاجتماعية العامة أكثر مما تتمثل فيها الصفات الاجتماعية العامة أكثر مما تتمثل فيها الصفات لا تصور الواقع الاجتماعي المصري في حالة سكونية جامدة، بل تصوره في حركته وتطوره، بكل تفاعلاته وتناقضاته وتعقيداته، بكل رغبته في التخلص من براثن والماضى وتطلعه إلى المستقبل.

هنا ينبغي أن نلاحظ أن أكثر المسرحيات المصرية التي ظهرت في الفترة الأولى عما أطلقنا عليه مفهوم المعاصرة - فترة الخمسينيات- يمكن أن يندرج تحت ما يسمى في النقد المسرحي والدراما الاجتماعية (Social Drama)، إذ إن هذا النوع من المسرحيات

بقربه من البيئة وتصويره لواقع الحياة كان أكثر وفاء بمطامح التحول السياسي والاجتماعي في الحياة المصرية آنذاك، ومعروف أن الدراما الاجتماعية (١) هي الوليد الشرعي للاتجاه الواقعي، وهي لم تذع إلا مقترنة بأقلام إبسن وتشيخوف ومن دار مدارهما، وفيها يصور المجتمع من الداخل والخارج، أي بعلاقاته العامة وظواهره النفسية، ومن ثم يبدو الفعل المسرحي فيها وكأنه يتم على مستوين: مستوى الأحداث الواقعة بكل تأثيراتها في مصائر الإبطال ومواقفهم، وإيقاع الحياة الذهنية والشعورية للشخصيات في استجابتها لهذه الأحداث أو سلبيتها إزاءها، وكلما حفل هذا اللون من المسرحيات بأصباغ البيئة المحلية كان أكثر إقناعًا، على أن هذا جميعه ينبغي أن يتم بعيدًا عن التبسيط والسطحية ومن خلال الصراع الدرامي والحوار.

وعلى خضوع هذه المسرحيات لنطق الدراما الاجتسماعية، فإنها تتنوع طبقًا لطبيعة الموضوع ونوعية الصراع الدرامي وتباين الأطراف المشتركة فيه، فمنها نوع يجعل هدفه نقد المجتمع المصري قبل الشورة، أو تسليط الضوء على رواسب هذا المجتمع البائد عثلة في الأرستقراطية والبرجوازية المستغلة، أو رصد المفارقة الناجمة من المقابلة بين وجهي المجتمع المصري قبل الشورة وبعدها، ومن نماذج هذا النمط من المسرحيات: مسرحية المازيفون المحصود تيمور، ومسرحية الألايدي الناعمة لتوفيق المحكيم، ومسرحية الماناس اللي تحت والناس اللي فوق، لنعمان عاشور.

ومن هذه المسرحيات نوع آخر يتجه إلى تـصوير القرية المصرية وكفاح الفلاح من أجل الأرض، ومن هذا القبيل مـسرحية «الصفـقة» لتوفيق الحكيم، ومسـرحية «ملك القطن» ليوسف إدريس.

⁽١) مصطلح Drama بمناه العام يقصد به الأدب السرحي في مقابلة الأدب القصصي والشعر الغنائي، ولكنه إذا خصص على النحو المشار إليه انصرف إلى نمط من أنحاط المسرحية الواقعية لم يصرف إلا في القرن التاسع عشر. انظر:

Literary Encyclopedia, Moscow, 1964. Vol, 11, the Word Drama.

ومنها نمط آخر ازدهر بصفة خاصة خلال وبعد العدوان الشلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م، حيث كانت قضية مقاومة الاحتلال والتصدي للغزو هي القلفية الأولى التي تشغل اهتمام الجسميع على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعية. وقد انعكست هذه القضية في مجموعة من الأعمال المسرحية ذات الصبغة الواقعية في مضمونها وبنائها الفني، ومن أهم هذه الأعمال مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس.

وليس هذا في الحقيقة حصراً لكل المسرحيات المصرية التي ظهرت في محيط الخمسينيات، بل هو تمثيل لأهم أتماط الدراما الاجتماعية في هذه الفترة، ومحاولة لتوضيح الشيارات الأساسية والقمضايا الكبرى التي عنى بها كتاب المسرح آنذاك، ولتسليط الضوء على الخصائص الفنية التي جعلت من مسرحيات هذه الحقبة إضافة جديدة وأصيلة في تاريخ المسرحية المصرية.



التراجينيا الاجتماعية بين توفيق الحكيم ونعمان عاشور

المسلو التراجيديا خطأ قداتلاً مهكذا يحدد أرسطو بتلك العبدارة الموجزة طبيعة الخطأ الذي يهوي بالبطل من شاهدق، ويتركه رهين القاع حطامًا تسمع لائينه صوت الأغصان الجافة تحت قدم غليظة خشنة. ومع عظم النتائج المترتبة على هذا الحظأ، فإن الأحرى أن يقال: إنه يتم دون إصرار على الشر أو قصد إليه، ذلك أنه يحدث دون نية سابقة من البطل، وهو خطأ لا تمثله واقدعة بعينها أو حدث بذاته، بل هو بمثابة البذرة تجنها طبيعة البطل ومزاجه وسلوكه، ثم تنمو حتى تثمر ثمراتها المرة، ومن اصطدام هذه الطبيعة بالقدر أو بالمجتمع، أو بمنطق التسطور التاريخي تتولد النهاية الماساوية الفاجعة (١).

وما نريد أن نضيفه إلى المفهوم الأرسطي في هذا الشأن، هو أن هذا الخطأ مثلما يمكن أن يكون فرديًا، يمكن كذلك أن يكون خطأ اجتماعيًا، وفي هذه الحالة الأخيرة لا تكون النهاية انهيار فرد بعينه، بل تكون انهيار طبقة بأكملها، باعتبارها لاخيرة لا تكون النهاية أو شاهلًا على عصر. وقديمًا حاول «سرفانتس» (Cervantes) أن يجعل من «دون كيضوته» وداعًا مأساويًا- وإن يكن بطريقة رواثية- لهصر الفروسية بقيمه وعواطفه وأخلاقياته، ومن بعده حاول إبسن Ibsen أن يسمتنبط لمعنى التراجيدي من بين أنقاض البرجوازية التي تصدعت في مسرحيته «جون جبريبل بوركمان». أما في أدبنا فربما كيان توفيق الحكيم ونعمان عاشور أبرز من تصدوا لرصد معالم المآساة في انهيار الأرستقراطية بكل امتداداتها التاريخية في مجتمع ما قبل ثورة سنة ١٩٥٧م، مع فارق وحيد بين هذه التراجيديا ونظيرتها عند

⁽۱) انظر: A. Volknshtien, The Drama, Moscow, 1960. pp. 142-144.

إبسن مثلاً، ذلك أن كلاً من الكاتبين المصريين يطرح في مواجهة النماذج التراجيدية الآفلة نماذج أخرى تنبض بالصحة والعافية والتـفاؤل، وتنتمي إلى المستقبل أكثر من انتمائها إلى الماضي.

ولنبدأ «بالأيدي المناعمة» . . . فقد أصدرها توفيق الحكيم سنة ١٩٥٤م، فكانت أول مسرحية طويلة يكتبها عقب ثورة ١٩٥٢م، بعد أن انقطع أعوامًا عن التأليف المسرحي، ولعل فترة الانقطاع هذه كسانت ضرورية للكاتب كي يعيد تقييم وسائله وأفكاره ومواقفه إزاء تلك التطورات اليمومية التي كسان يزخر بها المجمتمع المصرى آنذاك، ولاشك أن هذه التطورات كانت بالغة الأثر في فلسفة الحكيم وآرثه الفنية كما ألمحنا من قبل، نقول هذا لا لمجرد أن المسرحية التي نتوقف عندها قد اعتمدت على قاعدة فكرية ذات شقين: أولهما أنه لم يعد ثمة مكان في المجتمع الجديد للأيدي الناعمة المتبطلة، بكل ما ترمز إليه من أمراء الماضي وأغوات القصور وسـدنة الإقطاع ومن يلوذ بهم، وثانيــهــمــا أن العلم - بمعناه الحق- ينبــغى أن لا ينفصل عن حركة المجتمع، وأنه لا جمدوى من علم عقيم غير منتج، بل نقوله في الأساس؛ لأن الحكيم لم يسلك في تجسيد هذه الفكرة مسلكًا ذهنيًا محضًا كعهده في مسرحياته الذهنية، ولم يبدأ من الشعار فيجعل الشخصية صدى مجردًا له، بل جعل نقطة البدء لديه نماذج يثقلها الصراع بين ماض لم تستطع بعد الإفلات من قيمه ، وحاضر ينبغي عليها - كي تعيش- أن تجد صيغة لـلتعامل معه، والتكيف طبقًا لمقتضياته، وبين هذين القطبين شديدي الجاذبية تقع الشخصية أسيرة التناقض الدائم، والحيسرة الدائمة، والعذاب الدائم، حتى تنهسار تمامًا، أو تعثر على السغمة الصحيحة في الحوار مع الحياة الجديدة.

حين ترفع السـتار عن الفـصل الأول نجـد أنفسنا وجـهــا لوجه مع البــرنس «فريد»، وقد ألغت الثــورة لقبه ونزعت ممتلكاته وثروته، وأصبح مـطالبًا بأن يعمل حتى يعيش، ولكن البرنس في تعلقه بأوهام الماضي لا يريد أن يقتنع بالتغيرات الجذرية الواقعة تحت بصره. إنه يتخلى عن ابتشيه، لأنهما أدركمتا حقيقة الوضع الجديد، وآثرتا الانضمام إلى قافلة الملايين من ذوي الأيدي الحشنة، ولأن كبراهما قد اجترأت على الزواج من عامل بسيط يكسب قوته بعرق جبينه. إنه يحتقر العمل ويرى أن يديه «الناعمتين» لم تخلقا للعمل والجهد، بل للراحة والنعيم، فالعمل في نظره مقدر على العمامة والأتباع من أفراد الشعب فقط. ثم إنه - أي البرنس لا يحسن أداء أي عمل حتى عملى فرض اقمتناعه به، فلقد مرد على البطالة والفراغ، وترسب في وجدانه ازدراء كامن لكل نشاط يدوي تزاوله الطبقات الدنيا، وحتى بعد إفلاسه، حين تتقدم إليه ابتته الكبرى بالمساعدة رفقًا به وإدراكًا لحرج مركزه، نجده في صلف طبقي عنيف يرد يد ابنته المبسوطة إليه:

البرنس: من قال لكم إني محتاج! إني لم أزل في قصري!.

مرفت: لم تزل في قـصرك. . هذا صحـيح. . ولكن قانون الثورة قــد جرد الأمراء والنبلاء من ألقــابهم وأموالهم ليعملوا مــثل الآخرين. . وأنا أعرف أنك لا تحسن أي عمل.

البرنس: هذا شأني.

مرفت: وشأني أيضًا.. أنت أبي على كل حال.. وإذا كنت قد أغلقت بيتك في وجهي ووجه زوجي فإن بيتنا مفتوح لك في كل حين.. ثق أنها ليست فكرتي وحدي، إنما هو «سالم»، ذلك الرجل الكريم الخلق، قد سبقني إلى التفكير في مصيرك وهو يطالع الجرائد ويتتبع الأخبار.

البرنس: تفكرون في التصدق والإحسان عليّ.

مرفت: لا تضع الأمر هذا الوضع. . إنما هو عرفان للجميل.

البرنس: يالسخرية الأقدار.. هذا الشاب القــذر الحقير يريد أن يتصدق على أسياده!

مرفت: إنك لست سيده. . بأي حق تقول ذلك؟

البرنس: تنكرين هذا الحق؟ انحـدرت ياملعونــة.. انحدرت إلى مـستــوى هؤلاء الكلاب.

مرفت: تستطيع بابا أن تهينني . ولكن لا تهن زوجي . . إنه رجل . رجل . . اعتصد على ذراعه وخلقه . لسم يأنف يومًا من ارتداء لباس العسامل الملطخ بالشحم والزيت ليعمل تحت إمرة أسطى في الورشة وهو المهندس خريج الجامعة . ألم بالجانب العملي وعاش من بركة العمل اليدوي كما قال . وصعد السلم من أسفله ، واستطاع أن يكتشف طريقة جديدة لتحسين «الكابوراتير» . هكذا شق طريقه واستحق في نظري كل احترام . نعم! إني لم أكن مخطئة يوم تركت خطيبي الأول ، ذلك النبيل المخنث الذي لا يحسن شيئًا غير التطلم في المرآة وعقد ربطة عنقه .

البرنس: أولاد الأصول.. من أسرتنا العريقة.. لست بهم جديرة!

مرفت: أسرتنا العدريقة! من مؤسسها؟ شاب ميكانيكي؟ لا.. شاب فقير حقير كان يعمل في دكان دخان! أليس كذلك؟ ولكنه عمل ونجح. فحاء أحفاده الذين لا يعملون شيئًا يسمون عمله أصلاً عربقًا، غلاً يأتي أحفاد زوجي «سالم» فيعيشون على سمعة عمله ويسمونه الأصل العربق.. ما من أصل إلا وفي جلوره عمل. الاصل هو العمل.. ولا شيء غير ذلك.

البرنس: عمل . . عمل . . عمل . . العمل للخدم والعبيد" (١) .

⁽١) توفيق الحكيم، الأيدي الناعمة، مكتبة الأداب، القاهرة سنة ١٩٥٤م، ص ٣٤-٣٧.

هنا يتكشف الإحساس الطبقي المستبد في التفرقة بين العامة والسادة، وفي الاعتداد الأجوف بالأصل رغم أنه لا يطعم من جوع، واحتقار العمل إذ هو شأن الحدم والعبيد (!!)، بيد أن «الحكيم» لا يترك هذا المنطق الزائف دون تفنيد، فيضع مقابل البرنس شخصية ابنته «مرفت» بكل إيمانها بالجهد الخلاق ورفضها للبطالة «الموروثة»، وصحيح أن هذه المقابلة لا تتم من خلال الحركة الدرامية، بل عن طريق الجدل والمناقشة التي لا تخلو من نغمة خطابية مرتفعة، ولكنها - على أية حال- تضيء إحدى القيمتين الكبيرتين اللتين تجسدهما المسرحية، وهي العمل وقدسيته وأثره في بنية الفرد والجماعة على حد سواء.

أما القيمة الأخرى فنلمسها حين يلتقي البرنس بأحد الشبان الذين أنهوا الدراسة الجامعية وحصلوا على أرقى الشهادات، وهو الدكتور «علي حمودة»، ويتضع أن هذا الشاب هو الآخر عاطل لا يجد عملاً، فلقد حصل على الدكتوراه في حروف الجر، وتخصص بالذات في حرف «حتى» (١١)، وأصبح لا يجيد من العلم سوى المناقشات اللفظية العقيمة، والمجادلات الكلامية غير المنتجة. وطبيعي أن مثل هذا اللون من الوان المعرقة ما لم يقم لسانًا أو يفد نطقًا - يضحى عالة على فكر صاحبه ومستقبله؛ ومن ثم نرى هذا الدكتور الشاب ضائعًا، لا يجد عملاً هو الآخر، وحين يلتقي بالبرنس صدفة على شاطئ النيل فإنها ما سرعان ما يتصادقان بحكم تشابه وضعيهما، وكأن الحكيم شاطئ النيل فإنها ما مراميًا على أن العلم إذا لم يرتبط بالمجتمع فإنه يقف في يريد بذلك أن يبرهن دراميًا على أن العلم إذا لم يرتبط بالمجتمع فإنه يقف في تيار التطور الاجتماعي.

 التساؤل الذي يبدو بمثابة مـؤشر يوحي بيقظة الذات ومـراجعتهـا لكل ما درجت عليه: «مــا الذي يجب أن يخدم الآخر؟ العمل هــو الذي يخدم العلم أو العلم هو الذي يخدم العمل؟ وماذا يصنع عندئذ الذي يخدم العمل؟ وماذا يصنع عندئذ للناس؟ وما قيمته في الحياة وما معناه؟ «(۱) - سؤال يطرحه الدكتور على نفسه في استنكار، وكأنه في هذه الصحوة المباغتة يدرك لأول مرة فراغ الحياة التي يحياها.

ويتغير الموقف الدرامي في المسرحية نتيجة لعامل جديد طرأ عليه، فيدخل العنصر العاطفي في نسيج العمل ويسهم في تحويل طبائع المشخصيات وتعديل مسارها؛ إذ يلتقي البرنس- الذي لم يزل عزبًا بعد موت زوجته الأولى- «بكريمة»، وهي فتاة متوسطة الحال والعمر، سرعان ما يتعلق بها البرنس ويسعى للزواج منها، كما يلتقي الدكتور حمودة «بجيهان» التي يولع بها ويتودد إليها أملاً في الاقتران بها. ولكن الزواج يعني أسرة وبيتًا ونفقات تعيا بها أيدي العاطلين، ومعنى ذلك أن كلاً منهما - البرنس والدكتور - مضطر أن يجد عملاً يقتات منه، هو والأسرة التي يريد تكوينها؛ ومن ثم تنجح العاطفة في إقناعهما بما فشل فيه المنطق: ضرورة العمل من أجل الحياة.

ولكن . . أي عمل يزاولانه وهما لا يحسنان أداء أي عمل؟ هنا تظهير شخصية سمعنا بها من قبل ولم نرها، شخصية اسالم، العامل المكافح الذي تزوجته المرفت، بنت البرنس رغم إرادة والذها. لقد تبرأ البرنس من ابنته لمجرد أنها تزوجت من هذا العامل البسيط ذي النشأة الشعبية، ولكن هذا العامل بجهده وعرقه قد استطاع أن ينجح، وأن يسهم في مشروعات إنتاجية كبيرة، وأن يصبح صاحب مصنع ضخم لإصلاح السيارات.

⁽١) المصدر السابق، ص ٥٥ .

ويعرض «سالم» على صهره البرنس وعلى الدكتور «حمودة» أن يعملا عنده نظير مرتب لا بأس به، ويقبل كلاهما هذا العمل، بعد أن آمنا بأن البذل هو وسيلتهما الوحيدة إلى تكوين بيت وأسرة، وبعد أن اقتنعا بأن المجتمع الجديد لم يعد يتسع للعاطلين بالوراثة، وبأن العمل - والعمل وحده - هو قيمة الإنسان في هذا المجتمع، لا فرق في ذلك بين الأمير وغيره من عامة الشعب.

ومعنى هذا أن «الحكيم» في تناوله لقضية التناقيض بين الأرستقراطية المنهارة والطبقات الشعبية الصاعدة، يرى أن الطريق إلى حل هذا التناقض وإذابة الفوارق الطبقية يكمن - قبل كل شيء - في إقناع عملي الأرستقراطية بالقيم الاجتماعية الجديدة، وإقبالهم - طواعية واختيارًا - على المشاركة في توكيد هذه القيم، ومعناه أيضًا أنه يكفي أن يحب أفراد هذه الطبقة نساء من الطبقة الدنيا، لكي يتحولوا تلقائيًا إلى سدنة للمجتمع الجديد، أي أن حسم هذا التناقض يرتبط - في التحليل الأخير - بشخصية الفرد الأرستقراطي وتحولها نفسيًا وعاطفيًا، أكثر مما يرتبط بالعوامل الاجتماعية والمواقف التي تتخذ إزاءها.

وفي اعتقادنا أن مثل هذه النظرة تبسط القضية إلى حد كبير، وتطمس دلالتها الاجتماعية، وتنتقل بها من المستوى العام إلى المستوى الفردي الخاص، مع أن نقاد المسرح الحديث يؤكدون أن "الخطأ التراجيدي في مسرح الطبقات ليس خطأ في الطبع أو المزاج، وليس خطأ ذاتيًا، وإنما هو بالأحرى خطأ اجتماعي" (1).

أما قضية ارتباط العلم بالمجتمع والتنديد بالمعرفة المنعزلة عن الحياة فقد عالجها المؤلف من خلال شخصية الدكتور حمودة، وهو شاب شغل نفسه بقطاع ضيق جداً من علم النحو، وأرهق نفسه ببحث فارغ عـقيم عن حرف «حتى» وكـيف يعرب

⁽١) فولكنشتاين، مرجعه السابق الذكر المسمى: المسرحية، ص١٤٤ .

الاسم الواقع بعده: هل يرفع أو ينصب أو يجر. ولقد انهمك الشاب تمامًا في هذا البحث الجدلي حتى تحول إلى نموذج نفسي مريض، لا يشغله شيء في الكون غير كلمة «حتى»: «صرت- كما يحدث عن نفسه- أتتبعها في كل سطر يقع عليه نظري، وأرى أثرها في تحريك ما بعدها، حتى أصبحت هي التي تحرك وجودي، (۱).

والحق أن الحكيم بتناوله لهذا النموذج من العلماء لم يقصد - كما يتضح من حوار المسرحية - إلى التقليل من شأن المعرفة النظرية؛ بقدر ما قصد إلى تعليق هذه المعرفة بأهداف التطور الاجتماعي، كسما أنه - من ناحية أخرى - كسان يهدف إلى كشف سوءات نظام التعليم في العهد البائد، ذلك النظام الرجعي الذي أفسد عقول الشباب بالمعرفة الفارغة، وحرص على تخريج طائفة من العلماء مهروا في المناقشات اللفظية العقيمة، أكثر مما مهروا في البحوث العلمية الجادة.

ومثل هذا النموذج ضحية، وهو يحمل كل ملامح شخصية «الضائع» التي تتردد كشيرًا في الآداب العالمية. لقد صور «بوشكين» و«ليرمنتوف» كميف يمكن للظروف الاجتماعية أن تؤدي إلى تكون نمط إنساني يمكن أن نصفه «بالأناني رغم أنفه»، أما «جوجول» و«جانشاروف» فقد رصدا تطور مثل هذه الشخصية وقدرتها على التحول مع الزمن إلى نماذج منتهزة أو بيروقراطية، ومن خلال أعمال هؤلاء جميعًا نرى جناية الظروف الاجتماعية وقدرتها أحيانًا على تحريف الشخصية وإفساد فطرتها وتدمير ما تتمتع به من مواهب وإمكانات ذهنية وخلقية، فبدون المناخب المناسب «تنطقيً الشعلة المتوهجة على الصخرة الرطبة» كما يقول «ليرمنتوف»(٢).

⁽١) الأيدي الناعمة، ص ١٦.

⁽٢) انظر:

G. Abramovich, An Introduction to the Literary Criticism Moscow. 1970, p. 341.

والبناء المسرحي في «الأيدي الناعمة» شديد الإحكام، والأحداث فيها مبررة ومنطقية، وفصولها الأربعة تتتابع تتابعًا ناميًا متطورًا؛ إذ يبدأ المؤلف بعرض الموقف في الفصل الأول، ويبين الحالة المالية السيئة والفقر الشديد الذي يعاني منه كل من البرنس السابق فسريد والدكتور حمودة، وفي الفيصل الثاني تتبلور عقدة المسسرحية حين يلتقى البرنس بكريمة وأبيسها اللذين يبديان استعدادهما لاستنجار بعض غرف قصر البرنس نظير إطعامه والإنفاق عليه، وفي الفصل الثالث يبلغ الحدث المسرحي ذروته حين يقع البرنس في حب كريمة، ويتضح أنها أخت صهره «سالم» وأنها تشترط للزواج من البرنس موافقة أخيها، ثم تأتي النهاية أو الحل حين يوافق سالم على زواج أخمته من البرنس، ويزيد على ذلك فيوافق على أن يعمل السرنس والدكتور حمودة لديه في شركة أنشأها للسيارات، الأول مديرًا لمعرض الشركة، والثاني مديرًا لمكتبة العمال.

وفي حوار المسرحية يستخدم الحكيم وسيلة فنية تميز بها كثيـر من مسرحياته السابقة، وهي خلق سـوء تفاهم بين الشخصين المشتركين في الحـوار، بحيث يبدو كل منهما وكأنه يتحــدث عن الشيء نفسه، بينما يعني كل منهما في الحقيــقة شيئًا مختلفًا عمـا يعنيه الآخر. ومـثال ذلك أحد مـواقف الفصل الشـالث حين يلتقي الدكتور حمودة بالحاج عبد السلام - والد سالم- ويبدآن معًا حوارًا طويلاً يتضح في نهايته أن أحدهما كان يتحدث عن علاقمة البرنس بكريمة، بينما كمان الآخر يقصد العلاقة بين النحويين الشهيرين "سيبويه" و (الفراء):

عبد السلام: قل لي يادكتور، أريد أن أسألك سؤالاً دقيقًا.

الدكتور: أقول لك الصراحة. . أنا لا يصح أن أكذب عليك، أنا لا أعرف.

عبد السلام: بل تعرف. . ومن يعرف ذلك غيرك أنت؟

الدكتور: ثق إنى على الحياد.

عـبد الســلام: ها أنت بحسن فــطنتك قد أدركت ســـؤالي... أنا لا أريد أن تنحاز إلى أحد الطرفين.. ولكني أريد رأيك فيهما.

الدكتور: معرفتي بهما ليست...

عبد السلام: لا تتواضع! لقد كنت تحدثني عنهما البارحة حديثًا مستفيضًا.

الدكتور: ماذا قلت عنهما؟

عبد السلام: قلت إنك تعجب بأحدهما إعجابًا لا حد له.

الدكتور: أنا قلت ذلك؟

عبد السلام: أتكون ذاكرتك أضعف من ذاكرتي؟

الذكتور: أنا قلت إني معجب؟ ربما كان البرنس هو الذي قال ذلك.

عبد السلام: بل أنت.

الدكتور: أنا؟ قلت إنى معجب بأحدهما؟

عبد السلام: إعجابًا لا حد له . . هذه عبارتك .

الدكتور: شيء غريب! معجب بأحدهما؟ أنا؟

عبد السلام: وقد وصفت لي مزايا كل منهما وصفاته ومحاسنه وصفًا دقيقًا بارعًا. . رائعًا .

الدكتور: ماذا قلت عن صفات البرنس؟

عبد السلام: وما دخل البرنس؟

الدكتور: أليس هو أحدهما؟

عبد السلام: أتمزح في العلم يادكتور؟ أحدهما سيبويه والآخر الفراءا(١) .

⁽١) المسرحية، ص ١٣٩-١٣١ .

وأحيانًا يلجأ المؤلف إلى ما يسمى «بالمشترك اللفظي» بغية تعمية الموقف وإبهام ما يدور الحوار حوله، حتى يكون الكشف عن المقصود مبعثًا للمفارقة والفكاهة الساخرة. ومن هذا القبيل كلمة «الجواز» التي يستخدمها الحاج عبدالسلام بمعنى الإمكان، بينما يستخدمها الدكتور بمعنى الزواج، وكلمة «الضم» التي يقصد بها الأول وجهًا من وجوه الإعراب، على حين يقصد بها الثاني الزواج:

> عبد السلام: اشرح لي رأيك أنت . . هل هو الجواز أو عدم الجواز؟ الدكتور: رأيي طبعًا الجواز.

> > عبد السلام: رأيك الجواز؟

الدكتور: بدون تردد.. أنا مصمم على الجواز.

عبد السلام: جواز النصب؟

الدكتور: لا . . لا . . لا . . جواز الضم . . ضم اجيهان» .

عبد السلام: وما دخل جيهان هنا؟

الدكتور: أريد أن أتقدم لطلب يدها.

عبد السلام: انتظر. . إنك خرجت بي فجأة من موضوع إلى موضوع)^(١)

وواضح من هذا أن اللغة التي يستغلها الكاتب في إدارة الحوار المسرحي هي اللغة الفصحى، ومن المعروف أن توفيق الحكيم قد جرب في مسرحياته الاجتماعية عددًا من الأنماط اللغوية، فاستخدم الفصحي كما استخدم العامية، وكانت الفصحي بدورها عالية في بعض هذه المسرحيات، ومتوسطة في بعضها الآخر، كما كانت العامية شاملة لعامية المدينة كما في مسرحية «رصاصة في القلب» (١٩٣١م)، وعامية الريف كما في مسرحية «الزمار» (١٩٣٢م).

⁽١) السابق: ص ١٦٦،١٦٥ .

وإذا كان المؤلف قد استخدم هنا الفصحى السهلة التي لا تند عن إدراك عامة المشقفين، فإنه يلاحظ أنه كان أحيانًا يمزج هذه اللغة ببعض النوادر والأحاجي النحوية، يوردها دون أن تكون لها علاقة عضوية وثبيقة بالبناء الدرامي للمسرحية، وأحيانًا كان يستغرق صفحات كاملة في سرد هذه النوادر والألغاز (الصفحات من ١٣١-١٣٧)، ولا ريب أن مثل هذا الاستطراد كفـيل بأن يطفئ حرارة الحوار، وما أسهل أن ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصصياته رهينة إغراء الاسترسال أو الاندماج في نقاش لا طائل وراءه، ويذلك تخرج عن إطارها، وتتعــدى الحدود المرسومة لها وتكبح من تدفق الحدث المسرحي.

إن جزءًا من قيمة هذه المسرحية يكمن في أنها منطقية مع عصرها، فأوقات التحولات الكبرى كانت - وماتزال- معينًا لا ينضب لالتقاط تلك النماذج الحائرة المنهزمة، القلقة بين ماض لم تغب قيمه عن الذاكرة ولم تنطمس رؤاه في الوجدان، وحاضر لا مكان لها فيه ولا دور ولا انتماء، اللهم إلا إذا استطاعت الشخصية - وكثيرًا ما لا تستطيع- أن تكسر قوقعة مـا هو كائن، وحتى يتم هذا تظل مضغوطة بذلك العبء الشقيل: عبء التحمول والبحث عن مكان في حياة دافقة النبض، ومجتمع يجعل رواسب الماضي تلهث خلف إيقاعه السريع.

كان هذا هو النبع الذي استقى منه نجيب محفوظ نموذجه الشهير اعيسي الدباغ» في «السمان والخريف»، وكان أيضًا منطق إلهام توفيق الحكيم في تصويره لشخصية «البرنس فريد» في «الأيدي الناعمة، كما كان مصدراً لنعمان عاشور في تجسيده لشيخوخة الطبقات العليا وتصدع مكانها في قمة الهرم الاجتماعي، ومن ثم يصبح لزامًا عليها- حسبـما توحي معالجة الكاتب- أن تتبادل الدور والمكان مع «الناس اللي تحت»، مع القاعدة التي تنبض شبابًا وصبحة وعافية، مع ملايين البسطاء الذيمن رقدوا قرونًا في قماع هذا الهرم، رغم أنهم رمز «مصر الحمديثة»، وقسمات الطيبة في وجهها السمح النبيل.

لقد كانت مسرحية «الناس اللي تحت» أول عمل مسرحي كبير يكتبه واحد من أبناء الجيل الجمديد؛ إذ قدمتها فرقة المسرح الحر لأول مسرة في أغسطس سنة من أبناء الجيل الجمديد؛ إذ قدمتها فرقة المسرح الحر الأول مسرة في مصر، بل نظر إليها بعض النقاد باعتبارها «نقطة البداية للواقعية في المسرح المصري الجديد» (أ) وهو نظر لا ينجيه من الشطط إلا أنه قرن «المسرح المصري» «بالجديد»؛ لأن في إطلاق القول بريادة هذا العمل للاتجاه الواقعي في المسرح المصري إنكاراً للدور الحميد الذي قام به محمد تيمور في تأصيل هذا الاتجاه في مسرح العقد الثاني من القرن العشرين، فضلاً عما فيه من تجاهل لبعض جهود محمود تسمور وتوفيق الحكيم في هذا المضمار.

ولتساءل أولاً عن مفهوم هذه «الجلدة» بالنسبة لمسرح نعمان عاشور، هل تفسر - فقط - من منطلق حداثة الفكرة المسرحية، و«تعبيرها العميق عن لحن الانهيار والسقوط بالنسبة للطبقة الارستقراطية القديمة، ولحن الميلاد والتفتح على الحياة بالنسبة للطبقة الجديدة المكافحة» (٢) كما نظر إليها هذا الفريق من النقاد؟ إن كانت الفكرة على هذا النحو هي مصدر «الجدة» فقد حاول الحكيم طرقًا منها في «الأيدي الناعمة»، أما إذا عنانا أن نتاول الأمر من وجهة نظر التقنية المسرحية، فلقد يمكننا أن نلمح إضافة حقيقية في مجال تخطيط الشخصيات ومحاولة تحديد أبعادها الاجتماعية بحيث لا تغدو عثلة لذواتها المتفردة فحسب، بل تصبح نماذج لشرائح بشرية عريضة ومستوعة الاهتمامات والانتماءات، تصبح أنماطً تستقطب بعضها - من ناحية - كل ممثلي القديم المتصدع: رجائي، الأرمستقراطي يستقطب بعضها - من ناحية - كل ممثلي القديم المتصدع: رجائي، الأرمستقراطي السابق الذي يغرق أشباح ماضيه في أقداح الخصر، وبهيجة هاتم، الأرملة التي

 ⁽١) رجاه النقباش: الزويعة والمسرح الجديد، مقدمة مسرحية «الزويعة»، تأليف محمود دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة سنة ١٩٦٧م، ص١٦ .

⁽٢) السابق ص ٨،٧ .

تحتمي من نذر السقوط- بعد وفاة زوجها الأول- بالزواج من أحد أفراد طبقتها - مرزوق بك- فيلتهم ثروتها، حتى إذا نال غايته تركها، كما تشير بعض هذه الأعاط- من ناحية أخرى- إلى كل عملي الجمديد: عزت، الرسام الشاب الذي كان يعمل بالتدريس، ثم يتركه ضيقًا بأغلال الروتين الحكومي، وعبد الرحيم، محصل النقل العام الذي يقصر اهتمامه- بعد وفاة زوجته - على تربية ابنته الطفية، وتعليمها حتى تستقر في وظيفة حكومية تضمن لها أسباب المستقبل، ومن المواجهة بين هذين النمطين يبدأ الموقف الأسماسي في المسرحية، عمللاً في الصراع حول الدروم، إحدى العمارات التي تمتلكها بهيجة هاتم، والذي هو - في الوقت ذاته- مقر هذه النماذج البشرية والبيئة المكانية التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات.

ولأن العناية - بالدرجة الأولى- منصرفة إلى إثقال هذه النماذج بالطبع النمطي، فإن الأحداث في المسرحية قليلة، والتركيز فيها ليس على مفاجأة القارئ أو المتفرج بما هو غريب أو مدهش من الوقائع، بل على رسم الأشخاص، ورصد ما يعانونه من مخاض التحول الداخلي، كنتيجة لتلك التحولات التي تطرأ على واقعهم الاجتماعي، وعنوان المسرحية نفسه يوحي بهذا التحديد الاجتماعي لموضع الشخصيات، قالناس اللي تحت، لا يشير فقط إلى تلك المجموعة من الناس التي تقيم في الطابق السفلي من ببت بهيجة هانم، ولكنه يشير - كذلك - إلى كل الفئات التي تقع في قاعدة السلم الاجتماعي، في مقابلة تلك النماذج التي تتسنم ذروة هذا السلم، وتحاول التشبث بها.

ومن أمارات همذا التشبث حسرص بهيمجة هانم على طرد سكان «البدروم» بحجة أنها تريد أن تجعل منه مخزنًا خاصًا، ومن ثم ترفع عليهم دعوى أمام القضاء تطالبهم فيها بإخلاء الغرف التي يشغلونها، ولكن سكان «البدروم» يرفضون التخلي عن مساكنهم، فهم الأحق بها بحكم الطبيعة وحكم القانون، ومن التعارض بين الموقيفين يعمق الدواقع ويتكاثف حتى لا تسعود المشكلة نزاعًا عدارضًا بين مالك ومقيم، بل يكتسب الواقع سمة الرمز - كما اكتسبت الشخصية طبيعة النموذج لتصبح القضية قضية من الأولى بمصر ومستقبلها، هل هم الأعلون الذين توارثوا مقدراتها جيلاً بعد جيل؟ أم هم أولئك الذين دانوا بالحب والجهد لأرضها الخيرة، ثم إذا بهم مهددون بالحرمان منها، إشباعًا لرغبة نزقة في تحويلها إلى مخزن للأثاث المحطم والثياب المهترئة وما أشبهها من بقايا الماضي؟ ويأتي قضاء المحكمة شفاء لكل تساؤل، يأتي ناصعًا قاطعًا بحقهم في البقاء حيث هم، ذلك قدرهم، نظرت إليه من زاوية العدالة والقانون.

إن المقابلة الفنية التي أقامها الكاتب بين القديم والجديد، ثم استمر بها بين مالكة البدروم وقاطنيه، تمتد بعد ذلك حتى تصبح ذات إيحاء على المستوى الخلقي؛ إذ تكتشف بهيجة أن زوجها مرزوق بك الذي عهدت إليه بتصريف شئونها المالية قد استولى على أموالها وهرب، وكأن المؤلف بهذه الواقعة يريد أن يومئ إلى انهيار الأساس الخلقي في الحياة الأرستقراطية، فهي حياة تعاني من شيخوخة الضمير وفقدان الأمان، لدرجة أن الزوج فيها لا يتورع عن أن يخدع زوجته ويحتال عليها ويسرق أموالها.

وحين تتوالى أمام بهيجة نذر الانهيار، وتصبح وحيدة لا أهل ولا روج، تبدأ في مهادنة سكان البدروم، وتغير من معاملتها السيئة لهم، بل إنها تمضي إلى أبعد من ذلك فتحاول إغراء الرجائي، لكي يتزوج منها، فهو - أولاً- سليل الطبقة الارستقراطية التي تنتمي هي إليها، وهو - ثانيًا- فقير معدم أضاع كل ثروته في الهزل والعربدة، ثم إن رجائي- من ناحيته- لا يعارض مثل هذا الزواج، فهو يحس بإفلاس طبقته وافهيار بنيانها الكبير، كما يشعر -على المستوى الفردي- بأنه لا مكان له داخل المجتمع الجديد، فلقد أصبح حطامًا لا فائدة منه، وربما أعانه

الزواج من ثرية عـــجور في الحصـــول على ثمن الخمــر التي أدمن شربهـــا أملاً في النسيان، وهربًا من أشباح الماضي التي تطارده.

ولقد وفق المؤلف في تصوير أبعاد الأزمة التي تعانيها الطبقات العليا وهي في حدة إحساسها بالسقوط، فكل من أفراد هذه الطبقة يحاول الاتكاء على الآخر والإمساك به طمعًا في إنقاذ نفسه من المصير المحتوم، ولكن اتماسكهم، هذا لا يؤدي إلى النجاة، بل إنه يعين على انهيارهم جميعًا وفي دفعة واحدة، ومن ثم فإن رجائي الذي تتزوجه بهيجة أملاً في الاحتماء به من عوامل التغيير العاطف، لا يفعل أكثر من أن يجذبها معه إلى قاع الهرم الاجتماعي.

لعل من جوامع الكلم تلك المقولة التي كثيراً ما تردد في آداب الواقعية الاشتراكية: إن انهيار طبقة من الطبقات يمكن أن يمثل مادة بالغة الخصوبة لأعمال فنية من الدرجة الأولى(١). هكذا استطاع «سرفانتس» أن يجعل من «دون كيخوته» مرثية مأساوية يودع بها عصر الفروسية الزاهر، وهكذا أيضاً استطاع نعمان عاشور أن يستغل هذه المادة السراجيدية لكي يوحي بغروب قيم الأرستقراطية المصرية ممثلة في ورجائي»، ولكي يصور من خلال هذا النموذج أزمة تلك الطبقة وحيرتها بين ماض لا تستطيع الإبقاء على قيمه البالية وحاضر ليس لها مكان فيه؛ ومن هنا جاءت شخصية ورجائي» شليدة العمق من حيث محتواها النفسي والاجتماعي، مقنعة على المستوى الدرامي من حيث تمثيلها لسلوك وقيم هذه الطبقة. ومن هذه الناحية تختلف شخصية ورجائي» عن شخصية البرنس عند الحكيم اختلاقًا بيئًا، فشخصية «البرنس» مبسطة، وسماتها النفسية والاجتماعية يعوزها العمق فالوضوح، وأزمتها أزمة فرد أكثر مما هي أزمة طبقة، على حين تستوعب شخصية رجائي كل ملامح طبقته وكل شعورها بالإحباط والانهيار، فهو برغم التغيرات

⁽١) فولكنشتاين، المسرحية، ص١٤٣.

الجذرية في المجتمع مايزال يعتقد بحق طبقته في السيادة والنعمة دون مزاولة أي عمل، وحين يقول له «عزت» بأن كل إنسان ينبغي أن يعمل كي يعيش، يرد عليه رجائي قائلاً: «يعني لازم الناس كلها تبقى حمير!!»(١١) وحين يصطدم بحقائق الواقع ينتابه اليأس من مستقبل طبقته: «الدنيا ما عادش لها طعم ولا ريحة»(٢) ، ثم ما يلبث هذا اليأس أن يتحول في نهاية المسرحية إلى سقوط كامل وحاسم يمثله هذا الحوار الموجز بينه وبين زوجته:

بهيجة: (وقــد رأت يده تفلت من على الحائط وهو يكاد يسقط على الأرض من تأثير الخمر) حاسب على نفسك يارجائي... حتقع يارجائي..

رجائي: هو أنا لسـه ما وقعـتش!! قربي هاتي إيدك. . (وتنزل الســتار وهو ممسك بيدها يجرجرها وراءه)^(۲۲) .

في مقابل هذه النماذج الآفلة التي تحمل وزر الـتراجيديا الاجـتماعـية بكل أبعـادها، يرسم المؤلف ممثلي النسـج الاجـتماعي الجديد، نماذج تـتمـيز "بقـوة الاحتمـال» و"الأمل العريض"، نماذج لا تتشبث بأغلال الماضي، بل تبـشر "بمصر الجديدة» وتسعى إلى بنائها.

وأفراد هذا النسيج الجديد مختلفون في نوعية العمل الذي بارسونه، ولكنهم- رغم ذلك- متفقون في انتسابهم جميعًا إلى شريحة اجتماعية واحدة، فمنهم «عزت»، وهو نموذج لكثير من المثقفين الشوريين في الخمسينيات: فهو يؤمن بالمجتمع الجديد، ويعمل من أجل بناء «الحياة الصحيحة النظيفة» لكل الشرفاء، وهو يستقيل من عمله الحكومي كمدرس للرسم حرصًا على أن بطل أهدافه الثورية

⁽١) نعمان عاشور، الناس اللي تحت، ص ٣١ .

⁽۲) السابق، ص۳۰.

⁽٣) السابق، ص١٣٩.

بعيدة عن سيطرة الروتين الحكومي، وحين يتقدم إلى مسابقة فنية ذات جوائز مالية كبيرة، فبإنه لا يهدف منها إلى الربح المادي بقدر ما يهدف إلى انتصار الاتجاه الجديد: «أنا مش داخل المسابقة علشان أكسب فلوس.. أنا صاوز اتجاهي يكسب وينتصر»(١).

وليس معنى اشتراك عمثلي الطبقة الدنيا في الانتماء الاجتماعي تشابه تكوينهم النفسي والفكري، صحيح أن البيئة الاجتماعية تسهم في تشكيل نفسية الفرد، وهذا بالتالي يؤدي إلى وجود قسمات وملامح عامة لمشاعر ونفسية الجماعة، غير أن الكاتب مع هذا- يترك المجال مفتوحًا أمام المؤثرات الفردية الخاصة، ومن ثم نرى المحاللرحيم الذي ينتمي إلى ذات الطبقة التي ينتمي إليها اعزت العيدية، في نوازعه النفسية ومطامحه واهتماماته. إنه عامل بشركة النقل يكسب قوته بيديه، ويعمل منذ الفجر حتى المساء، ومن هنا فهو يحتقر البطالة والعاطلين، وكثيراً ما يدخل في مناقشات حادة مع الرجائي، منداً به وبأمثاله عن يعيشون على حساب الأخرين، غير أن نقطة الضعف الخطيرة في شخصية "عبد الرحيم" تسركز في حرصه الشديد على تأمين مستقبل ابنته الطفية، فهو في سبيل الحصول على المال عبدالخالق، الشاب الأرستقراطي الثري، رغم علمه بفساد أخلاقه وانتسابه إلى بيئة تختلف عن بيئته بالضرورة، كما أنه يعترض على زواجها البعزت، لا لسبب إلا تختلف عن بيئته بالضرورة، كما أنه يعترض على زواجها البعزت، لا لسبب إلا الفرت، ترك وظيفته الحكومية، وأنه فقير ليس له مثل ثروة عبد الحالق.

وهكذا، وأمام اعتراض الوالد، لا يملك عـزت ولطفية- التي تحـبه- إلا أن يهربا، تاركين وراءهـما بيت بهيـجة هاتم بكل ما يمثلـه من قيم هرمة مـتفسـخة،

⁽١) المسرحية، ص٢٢ .

وهروبهما هذا ينبغي أن لا يفهم بمعناه المباشر فحسب، بل ينبغي أن يفهم كذلك على أنه تعبير عن الهرب من على أنه تعبير رمزي عن إفلاس القديم وانتصار الجديد، تعبير عن الهرب من الماضي إلى المستقبل. . من المصر القديمة الى المصر الجديدة على حد تعبير المؤلف.

وواضح من هذا أن المسرحية لا تجعل غايتها نقد السلوك الشخصي، أو الدراما التصوير النفسي لأزمة الفرد، كما هو الشأن مثلاً في كوميديا الطبائع أو الدراما النفسية، بل إنها توجه اهتمامها نحو تسصوير ونقد الفئات العريضة والخصال العامة في المجتمع، ومن ثم فإنها تتجنب التركيز على بطل واحد، وترصد بدلاً من ذلك شريحة كبيرة من البناء الاجتماعي، وتنعقد فيها البطولة لعدد غير قليل من الشخصيات، فرجائي وبهيجة، وعزت وعبد الرحيم. . كلها نماذج تشير إلى الفئات الني تمثلها في المجتمع ولا تعبر فقط عن كيانها الفردي الخاص (11) .

وإذن فشخصيات هذه المسرحية من قبيل الأنماط والأنواع وليست من قبيل الشخصيات الفردية مثل شخصية «هاملت» أو «ماكبث» مثلاً. والشخصية النمطية تجمع بالضرورة معظم الصفات المميزة لطائفة الناس الذين تمثلهم، وهي كشيراً ما تعتمد على الكاريكاتير لإبراز الملامح والمبالغة في تصوير العيوب، إذ إن المبالغة في تلوين الخيوط وتخطيط الملامح تساعد - كما يرى فنولكنشتاين على نمطية الشخصية وسعة مدلولها الاجتماعي(٢)، ولكن كاريكاتير نعمان عاشور يختلف مشلاً عن كاريكاتيس الكاتب الفرنسي الشهير موليير في مسرحيته «البخيل»، فكاريكاتير مولير يهدف إلى إبراز أحد عيوب الشخصية وتضخيمه والسخرية به،

 ⁽١) عن الشخصية المسرحية، انظر كتاب فولكنشتاين: المسرحية، ص١١٣ . وكذا كتاب أبرا مفيش الآنف الذكر: مقدمة في النقد الأديي، ص ٢٣ .

⁽٢) فولكنشتاين: المرجع السابق؛ ص ١١٢ .

بينما يتجه كاريكاتيم عاشور إلى السخرية من شريحة اجتماعية بأكملها، فمرزوق بك المنتفخ البطن، المصاب بعسر الهفهم من كشرة الأكل، والذي لا ينقطع عن التجشؤ بصوت مسموع ويطريقة مزعجة- هذا الرجل لا يمثل عيبًا بذاته، ولا يقتصر على تمشيل فرد بعينه، بل يتجاوز ذلك إلى تمثيل فشة من المصريين انتفخت بطونهم وامتلأت شرايينهم من كثرة ما امتصوا دماء الآخرين.

ومثل هذه الطريقة في بناء الشخصية النمطية تستدعي من المؤلف المسرحي الذي يهدف إلى الكمال الفني قدراً كبيراً من الحذر والمفطنة، حتى لا تتحول الشخصية إلى مجرد تجميع كممى لخصائص الفئة التي تمثلها، وبحيث لا تهمل فيها الملامح النفسية الدقيقة والتفاصيل الجزئيـة الدالة والمعبرة، «فالنمطي في كل فـن واقعي أصيل وثيق الصلة بالفردي والخياص، والفنان الحق هو الذي يصبور العيام من خلال الخياص، والمجرد من خـــلال المحســوس، والمشــترك مــن خلال الفــردي، وهو حين يرصـــد النموذجي في بيئة معينة، فإنه يعالجه بكل خصائصه الذاتية المحسوسة؛(١) .

فإذا اقتربنا بهذا المفهوم من المسرحية التي بين أيدينا وجدناها لا تبلغ حد الوفاء التام بمقتضيات الرصد النفسي الكامل للشخصيات، وينطبق هذا بخاصة على شخصية «عزت» المثقف الشاب الذي أراده المؤلف بطلاً إيجابيًا يحمل عب التبشير بالمجتمع الجديد، فهو حالم، يتكلم أكثر مما يفعل، ومزاجه النفسي مزاج بسيط غير مركب، وتكوينه الذهنسي تكوين مسطح لا يعرف القلق أو الشك أو الحيرة، وهو يغدو بطلاً لا لشيء إلا لصفاء روحه، أما بقية سماته وخصائصه الشعورية والنفسية، فضلاً عن سلوكه وتصرفاته، فلا تفسر لنا كيف أصبح ثوريًا يتقمص ثوب البشارة، بل على النقيض، تشير ليونة بنائه الداخلي وخياليته، وتهيبه، إلى معان لا تناسب إطلاقًا شخصية «البطل الإيجابي» الذي يرفع علم الثورة، ويمثل

⁽۱) السابق ص ۱۱۳ .

الحياة الجديدة، ومن ثم بدت القيم الاجتماعية التي تعبر عنها المسرحية وكأنها أفكار جاهزة أعــدت سلفًا، وليست نتــيجة تطور حــتمي يتم تحت تأثيــر عوامل ودوافع اجتماعية ونفسية محددة، وفي هذا نقطة الضعف الخطيرة في المسرحية.

بل إن الغريب والمنطقي معًا أن تنجح المسرحية في تقديم ممثلي القديم أكثر من توفيقها في رسم ممثلي الجديد، وهو غريب؛ لأن المتوقع أن يركز المؤلف على الشخصيات الإيجابية وإبراز مالامحها، ولكنه منطقي من حيث إن هذه النماذج الإيجابية في مرحلة الخمسينيات كانت ما تزال غائمة القسمات شاحبة الخطوط، إذ كان الواقع الاجتماعي الجديد في مرحلة التشكل والولادة، ومن هنا تعبير المسرحية عن السلبي بأوضح من تعبيرها عن الإيجابي، وطغيان نغمة النقد والهجاء الاجتماعي على نغمة تأكيد الجديد والبشارة به، وتلك سمة تكاد تكون مشتركة بين معظم غاذج الدراما الاجتماعية في هذه الفترة.

بين عاشور وجوركي:

أثار بعض المستشرقين قيضية التشابه الكبير بين مسرحية عاشور «الناس اللي تحت»، ومسرحية الكاتب السوفيتي الشهير مكسيم جوركي المسماة الحضيض Ha كاتب المصري قيد استعبار الخطوط العريضية الاحداث مسرحيته من مسرحية الكاتب السوفيتي(١).

وليس بعيماً أن يكون عاشور قمد اطلع على مسرحية جوركي في إحدى ترجماتها، وليس بعيماً كذلك أن يكون قد تأثر بها نوعًا من التأثر، خماصة إذا تذكرنا قرب مشارب الكاتبين وتشابه نزعتهما إلى تصوير المفارقات الطبقية والظلم الاجتماعى الواقع على الفئات الدنيا، وما يقترن بذلك من صراع بين القديم المندثر

 ⁽١) من هذا ما أشارت إليه المستشرقة السوفيتية ف. كيرييتشينكو في رسالتها للدكتوراه عن أدب يوسف إديس،
 حيث لاحظت أن الكاتب المصري قد اقتبس أصل مسوحيته وفكرتها العامة من مسرحية الكاتب السوفيتي
 الذكورة.

والجديد المقبل، ولعل مقارنة سريعة بين العملين تكشف عن طبيعة هذا التأثير ومداه؛ فجوركي في مسرحيته يصور قطاعًا من الناس لفظته الحياة فعاش على هامش المجتمع، وظل بمناى عن الـتيار الرئيسي لعملية التطور التاريخي. إن أفراد هذا القطاع- مثلهم في ذلك مثل أبطال عاشور- مختلفون في درجة إيجابيتهم ومدى قابليتهم للحياة، ومختلفون في مدى صلابتهم وقوتهم، مختلفون في ثقتهم في أنفسهم، وفي الإنسان بوجه عام. وهنا أيضًا نلمح سعة المشهد المسرحي وغلبة الإحساس بالإحباط والرغبة في النسيان والتعلل بالآمال العريضة في حياة أفضل. كذلك نلمح تطور الموضوع المسرحي من خلال مجموعة من الخطوط التي تتوازى وتتقاطع لتشكل في النهاية ملامح «الحضيض»، «فالبدروم» عند «عاشور» يناظره صاحب الفندق بزوجته «فاميليسا»، وعبلاقة لطفية بهيجة برجائي فتماثلها علاقة صاحب الفندق «زوجته «فاميليسا»، وعبلاقة لطفية بعزت تذكرنا بعبلاقة أخت صاحب الفندق «تاتاشا» باللص «بيبل»، وربما ذكرنا «عزت» الذي يعيش دون عمل صاحب الفندق «تلوش» عند جوركي، مع فارق أن الأول يترك عمله طواعية، أما الثاني فيفقد، تحت ضغوط اجتماعية قاسية.

غير أن هذا التشابه بين المسرحيتين لا يعني تساويهما من حيث المستوى الفني أو الفكري؛ فمسرحية جوركي تمتاز بإتقان تصميمها الدرامي، كما تمتاز بغنى مضمونها الفلسفي العميق، ومن آيات هذا الإتقان براعة جوركي في استخلال الديالوج غير المباشر، الذي يتبيح للمؤلف إمكانية الإخبار بكثير من التضاصيل الواقعية، وتلوين المسرحية بعديد من الألوان المحلية الدالة، ومن آياته أيضاً أن الصراع الدرامي في «الحضيض» لا يعبر عنه من خلال الأفكار الجاهزة، بل يعبر عنه من خلال الأفكار الجاهزة، بل يعبر عنه من خلال مناخ واقعي محض، أما نقل المحتوى الفلسفي فيكفي للتدليل عليه أن جوركي وضع في مركز القلب من مسرحيته قضية الإنسان، والفرق بين إنسانية أصيلة وأخرى زائفة، وفضح في نموذجه الذي لا ينسى «لوقا» ذلك النمط من

الإنسانية الذي يخدر الناس بأحلام المستقبل والأمل الكاذب دون أن يبصرهم بحقيقة الطريق، إنه يبيع للناس الأمل ويقبض الثمن ثقة عمياء وغفلة غير واعية وعزاء ليس له ما يبرره، وما هذه التعزية الساذجة في الواقع إلا ضعف إيمان بمقدرة الإنسان على التغيير، واستهانة بطاقاته الكامنة، وجهل بهذه الحقيقة الساطعة، وهي أن «الكل في الإنسان، والكل من أجل الإنسان»(۱).

ومثل هذا التفاوت بين المسرحيتين من حيث المستوى الفني والفكري لا يغض إطلاقًا من القيمة التساريخية لمسرحية «الناس اللي تحت»، فقد كمانت أول مسرحية ذات شأن يكتبها واحد من أبناه الجيل الجمديد، كما قدمت ربما لأول مرة في تاريخ المسرح المصري - نموذج البطل الإيجابي المكافح من أجمل قيم المجتمع الجديد وطبقاته الدنيا، ولئن كان هذا النموذج يفتقر إلى الدقة والوضوح في تحديد خصائصه النفسية والاجتماعية، فما ذلك إلا لأن شخصية «البطل» المصري لم تكن قد تحددت تمامًا في هذه المفترة، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الفن، فضلاً عن أن مؤلفها نفسه كان ما يزال في بداية الطريق في محال التاليف المسرحي.

ومسرحية نعمان عاشور- فوق ذلك- من أواثل إرهاصات الواقعية الاشتراكية في الأدب المسرحي المصري، وقيمتها في هذا الأدب تذكرنا بقيمة والأرض، لمبدالرحمن الشرقاوي بالنسبة إلى الأدب الروائي، فكلا العملين كان رائداً في بابه، وكلاهما صور البيئة الدنيا ورصدها في حالة حركة وعمل من أجل التغيير، وكلاهما يطرح الملامح الأولى للبطل الإيجابي - أهم معالم الواقعية الاشتراكية، هذا إلى تأثر كاتبهما الذي لا شك فيه بأعلام الواقعية الاشتراكية.

M. Gorky, Dramatical Works, Moscow, 1969, p, 168.

⁽١) عن مسرحية «الحضيض» . انظر:

التراجيديا الاجتماعية بين توليق المكيم ونسان عاثور _ ♦0♦0♦0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$0\$

بل إن ملامح المقارنة تتجاوز هذه المشابهة إلى ما يلحظ بين العملين من وشيجة الغلو في تأكيد الوظيفة الاجتماعية للأدب، والتركيز على أولوية المضمون باعتباره نقطة البدء الأساسية في التقييم والإبداع، وفهم شعار الالتزام فهما ميكانيكيا بالربط بين الخلق الأدبي ونثريات التغير الموقوتة، وجميعها سمات قد تفضي إلى الاعتقاد بأن أدب هذا الرعيل- على الأقل في بداياته لم يكن يعني العناية الكافية بالقيم الجمالية للتعبير الأدبي ونواحيه الصياغية.



الصفقة وتجرية اللغة الثالثة

في صفحة تيار الحياة الأدبية الهادئ عودنا قطب المسرح المصري توفيق الحكيم أن يدفع بين الحين والآخر بما يحرك سكون هذا التيار، ويستشير موجاته الراقدة، ولم تكن الصفقة، التي صدرت سنة ١٩٥٦م- استثناء من هذه العادة، فلقد بعثت حول لغة الحوار وقضايا الواقعية في المسرح جدلاً لم يخفت صداه حتى الآن.

ولقد يكون مرد ذلك - أولاً - إلى أن الكاتب حين رصد من خلال هذا العمل واقع الـقرية المصرية عـشيـة الثورة، حاول في نفس الوقـت أن يحقق- في مجال التـقنية المسرحية المسرحية الريفية، فـجعل «الصفقـة» صالحة من الناحية الفنية البحتة للعرض في ساحـة صغيرة من ساحات القرية، دون أن يقتضي ذلك بالضرورة إقامة مسرح، أو خلق مؤثرات أدائية باهظة النفقات.

ثم إن هذه المسرحية حين تناولت واقع الحياة في القرية المصرية، لم تتناوله في وضع سكوني جامد، فلم تقدم صورة الفلاح المصري في إطار السلبية، أو القناعة بردود الأفعال، أو الخدر اللذيذ بتلك الأصباغ الوردية الزاهية، التي خلعتها مخيلة بعض كتاب الجيل السابق على الحياة الريفية. وبالمثل لم يعمد الكاتب- تحت إيحاء الشعارات المطروحة- إلى افتعال بطولة خرافية تعلو بالشخصية وتطفئ سماتها الإنسانية، بل كان مقياسه- في كل الحالات- واقعية اللوحة التي يقدمها، وواقعية النماذج التي يرسمها، دونما تهوين أو مبالغة، فهي نماذج تتحرك في غير صخب، تدرك سلبيات البيئة ومثالبها وتتمرد عليها، ولكنها في تمردها تستشعر ما يستشعره الإنسان من رهبة التبعة والتردد إزاء العبء القيل، إنها- وقد خرجت

للتو من ظلمات الماضي– مــا تزال تعالج أغلال الحوف والوهم التي صفدتهــا حقبًا طويلة . تلك إنسانية الواقع دونما قصور أو إسراف.

صحيح أن تـوفيق الحكيم كان قد تعـرض بالنقد إلى قطاع الحياة الريفية في أعمال أدبية سابقة، وعلى الأخص في مـسرحية «الزمار» (١٩٣٢) و يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧)، غير أنه إذا كانت هذه الأعمال «قد عمدت - كـما يقول المستشرق الأوربي بابا دوبولو- إلى كشف بؤس الفلاح دون الإيحاء بعد بأي أمل؛ لأن الكفاح العملي ضد الشقاء والفقـر لم يكن قد بدأ بعد، فإن «الصفقة» على النقيض؛ إذ إنها تبين الفلاحين وهم يصارعون حالتهم الاجتماعية وتبشر بالانتصار»(۱).

أما السبب الرئيسي الآخر الذي ترجع إليه أهمية المسرحية فسبب فني، فلقد حاول الحكيم أن يقدم في «الصفقة» ثموذجًا للغة الحوار المسرحي يمكن تسميته باللغة الثالثة، وهي لغة وسط بين الفصحى والعامية قصد بها المؤلف إلى حل مشكلة الازدواج اللغوي التي تواجه كل من يتصدى للتأليف المسرحي أو القصصي، كما قصد بها إلى التقريب بين طبقات السعب المصري وبين شعوب الأمة العربية، وذلك بتوحيد أداة التفاهم اللغة على قدر الإمكان(٢).

وقد وضع المؤلف نصب عينيه مجموعة من الأهداف توخاها حين كتابته هذه المسرحية، فلقد أراد كمتابة مسرحية صالحة للتمثيل والإخراج في أي مكان، فهي ليست في حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح، يكفي مجرد العرض في صاحة صمغيرة في أية قرية أو ممدينة. كذلك قصد المؤلف إلى أن يكون مضمون

 ⁽١) الكسندر بابا دربولو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسمرحية السلطان الحاثر، القاهرة سنة ١٩٦٠م، ص٢٤٦ .

⁽٢) انظر: توفيق الحكيم: بيان، ملحق مسرحية الصفقة، القاهرة، ١٩٥٦م، ص١٥٨.

المسرحية ديمقراطيًا ممكن الفهم بالنسبة إلى طبقات الشعب المختلفة؛ «ذلك أن جمهور المسرح - كما يقول الحكيم في ملحق المسرحية بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في عهد النبع القديم، فالمسرحية اليوم تخاطب فئة من الجمهور ولا تخاطب الفئة الاخرى، لذلك كان من أهم المحاولات التي تغري بالإقدام - العمل على إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجانه الثقافية، فلا يجد فيها المثقف إسفاقًا، ولا يجد فيها الأمى تعاليًا» (١٠).

وثمة غاية آخرى استهدفها المؤلف في مسرحيته، وهي أن يخلق دراما واقعية
تمامًا لا يقصد بها إلى محرد التسليبة أو الإضحاك أو التطريب أو التنفجيع
الميلودرامي، بل تصور واقع الحياة في صدق، وثير ذهن المتفرج إلى التفكير ورؤية
العبرة في مصائر الأبطال، وافتقاد الأداء الواقعي هو السبب الأساسي في تخلف
فننا المسرحي؛ قفالمسرحية التي اعتاد جمهورنا التصفيق لها إما أن تكون مضحكة
مغرقة في الإضحاك بالنكات اللفظية والحركات المفتعلة والشخصيات الكاريكاتيرية،
وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء والمواقف التي تستجدي
المدموع والتاثر السريع معجرد استجداء، وفي الحالتين نحن بعيدون عن المسرح
الحقيقي، فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا ونجعله يعتاد تلوق النوع الطبيعي الذي
لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذي يعرض عليه الحياة في حقيقتها
والاشخاص في واقعهم، فإن هذه التجرية قد تملانا أملاً في المستقبل، (٢٠).

ولأن الغاية هي تصوير «الأشخاص في واقسعهم» فإن المؤلف لا يبدأ من الفكرة كعادته في مسرحسياته اللهنية، بل يبدأ من الشخصية وهي في حسالة فعل، يبدأ منها وهي تمارس ما أسماه (الحياة في حقيقتها»؛ فسعذاوي وابنه محروس، وعوضين وابنته

⁽١) السابق، ص١٥٠ .

⁽٢) السابق ص٢٥ .

مبروكة، والإقطاعي الثري حامد بك أبو راجية، وحانوتي القرية الحاج عبد الموجودكل هؤلاء يقدمون من خلال المشاركة الحية في ذلك الوضع الجديد الطارئ على حياة
القرية: أرض في زمام الناحية تملكها الشركة البلجيكية وتؤجرها إلى الفلاحين، وحين
تريد الشركة الشخلص من هذه الأرض ببيعها فإن الفلاحين يقررون شراءها، ولكي
يتمكنوا من جمع الثمن المطلوب- وهو باهظ- يضطر كل منهم إلى التضحية بكل
غال ومرتخص، بغية دفع نصيبه من قيمة الأرض: تهامي يمد يده إلى المدخرات
القليلة التي تحفظ بها جدته لتهيئة أكفانها وجنازتها حين يحين أجلها، وسعداوي
يضحي بالمبلغ الضئيل الذي يرمع تقديمه صداقًا لمبروكة بنت عوضين خطيبة ابنه
محروس، أما الخطيبان فيوافقان طواعية على تأجيل زفافهما، حتى يساعدا أبناء
فريتهما في شراء الأرض من الشركة البلجيكية.

ومن الإحساس بالخطر الذي يتهدد إتمام الصفقة يبدأ الموقف الاساسي الذي يتحرك منه الفعل المسرحي؛ وهو خطر متعدد الحلقات، لا يكاد الفلاحون يجتازون إحدى عقباته حتى تتمثل لهم عقبة أخرى، وفي ظل هذا الخطر الدائم يبرز معنى الإصرار المستمبت من قبل الفلاحين على إنجاز الصفقة مهما اقتضى الأمر، ومن هذا المزج بين الشعور بالخطر والإصرار على تخطيمه تولد شخصية القرية من جديد، ويولد معها ذلك السر الإنساني الذي يضفي على هذا العمل مذاقًا خاصًا ومتميزًا.

والحلقة الأولى من حلقات الخطر مادية، فرغم تضحيات الفلاحين وما بذلوه لإعداد المبلغ المطلوب، فإن ما جمعوه ما يزال دون الشروط المجحفة التي اشترطتها الشركة الأجنبية لإتمام الصفقة، والفلاحون معذورون حقًا، ولكن ممثل الشركة- المعلم شنودة- لايرحم، فهو لا تعنيه أحلام المفلاحين بالأرض، بل لا يعنيه الفلاحون أنفسهم إلا بقدر ما يدفعون، ولتذهب توسلاتهم وضراعاتهم أدراج الرياح: شنودة: . . أنتم نسيتم الشرط الأهم، الشركة لما أرادت أنها تصفي أملاكها في الزمام كانت ناوية تطرح الصفقة في المزاد!

عوضين: مفهوم.. وأنت الله يسترك مــانعت.. وتوسطت حتى قبلوا بيعها لنا ىالتقسيط.

شنودة: قلت لسهم: إن الفسلاحين أولى من غيسرهم أ. . أنتم أحق بأرض استغلتم فيها طول عمركم ، خدمتم بأيديكم في طينها، وأخرجتم للشركة خيرها من سنين وسنين . قلت للخواجة المدير: اكسب فيهم الثواب ووزعها عليهم ، كل واحد حسب مقدرته ، بالتقسيط مع الفوايد واتركهم يخدموا الأرض أحسن من الغريب، هم يصبح لهم ملك ، والشركة ما تسعرض لأي خسارة . . الخواجة المدير سمم منى الكلام وهز رأسه وقال: معقول .

الجميع: جميلك فوق راسنا العمر كله يا معلم شنودة.

شنودة: لكن أرجع وأقول الشرط الأهم!

الجميع: الشرط الأهم؟ خير إن شاء الله!

شنودة: "بقوة" لابد من دفع ربع القيمة مقدمًا عن الزمام كله.. الشركة لا تعرف عسمرو من زيد.. هي لا يهمها فلان ولا علان.. المهم عندها تجهيز ربع الثمن لمباشرة الصفقة، يعني بالعربي إذا تخلف واحد منكم فقط يفسد الموضوع كله.. إلا إذا تحمل نصيبه غيره.

عــوضين: ومن منا تخلف؟ كل دار عندنا في الكفــر باعت مــا فيــها حــتى الصناديق الحشب والصواني النحاس.

سعداوي: تصدق بالله! أنا دفعت لك يامعلم شنودة مهــر ابني محروس... واسأل عوضين قدامك.. اتفقنا على تأجيل دخلة بنتــه مبروكة على ابني محروس لحين ما تنتهى من حكاية الصفقة.. حصل؟ عوضين: حصل. . وأنا تصرفت في القـرشين جهاز البنت وبعت الكم كيلة ذرة، ودبرت المبلغ.

سعداوي: السعبال في إيدينا ياعوضين. لكن الأرض؟ الأرض في يد غـيرنا والخوف عليها تروح للغريب»^(١) .

وبين الرغبة والخوف يكتمل المبلغ المطلوب لدفع القسط الأول من ثمن الأرض، وهنا تظهر عقبة جديدة، وهي عقبة نفسية هذه المرة، يغذيها الخوف من الفشل، ويجسدها الوهم حتى تصبح بمثابة الحقيقة الواقصة؛ إذ تأتي الأخبار بأن الإقطاعي الثري حامد بك في طريقه إلى القرية، ويخمن الجسميع سبب قدومه فلاشك أنه ينوي المضاربة على الأرض وشراءها من الشركة، وتبدو الصفقة وكأنها في مهب الرياح، وينتاب الجميع إحساس بالفزع المقرون بالإصرار، لدرجة أن يفكر بعضهم في قتل الإقطاعي الثري، على حين يقترح الأخرون جمع مبلغ من المال يقدم لحامد بك نظير تخليه عن الصفقة للفلاحين: «اعتبروا كأن كل فدان رفعت يقدم لحامد بك نظير تخليه عن الصفقة للفلاحين: «اعتبروا كأن كل فدان رفعت لكم الشركة ثمنه من عشرة إلى عشرين جنيه مثلاً. . والأرض بالطبع قيمتها تساوي أكثر، وأنتم آسياد العارفين . يعني افرضوا الشركة رفعت سعر الفدان، واجمعوا فرق الثمن من بينكم وأعطوه لحامد بك، وقولوا له مع السلامة» (٢٠) .

غير أن حامد بك لا يستهدف النقود- أو الرشوة إذا أردت الدقة- فحسب؛ لقد راقت له من بين بنات القرية مبسروكة بنت عوضين وخطيبة مسحروس، وهو يشترط للمتخلي عن الصفقة موافقة والدها على أن تسافر معه للعمل خادمة في منزله بالقاهرة، وما الخدمة هنا إلا قناع لمآرب أخرى يخفيها الرجل. وعلى الفور يسقط في أيدي الفلاحين، فمع حرصهم على الأرض، هم يفضلون الموت جوعًا

⁽١) توفيق الحكيم، الصفقة، القاهرة، سنة ١٩٥٦م، ص١٩٥٦ .

⁽٢) السابق، ص٠٥٠.

على أن يضحوا بشرف مبروكة فخر بنات القرية، ولكن الفتاة نفسها تفض الإشكال
عموافقتها على السفر مع الإقطاعي الثري، وعند وصولها إلى بيته تدعي المرض
بوباء «الكولبرا»، وحين يبلغ الخبر مسامع السلطة تفرض الحجر الصحي على منزل
حامد بك، وتضع الفتاة في المستشفى حتى تشأكد من سلامتها فتطلق سراحها،
وخلال هذه الفسرة الزمنية يتمكن الفلاحون من إتمام الصفقة مع الشركة، أما
مبروكة فتعود إلى القرية عزيزة كريمة: أعانت أهل قريتها على امتلاك الأرض ولم
تفرط في العرض.

وتغلب على المسرحية مسحة إنسانية فياضة، وتعاطف حميم مع قضية الفلاح المصري، وهي من حيث الفكرة والطريقة الفنية تتمي إلى أفضل نماذج الواقعية النقدية في المسرح المصري، وإذا كانت مسرحيات الكاتب المبكرة تصور ما يعانيه الفلاح من مسكنة وفقر وإهمال، فإن «الصفقة» تخطو خطوة أبعد من ذلك، إنها تصور تكاتف الفلاحين ونضالهم من أجل الأرض، مؤكدة بهذا أن الإمكانية الوحيدة المتاحة أمامهم هي التضافر في مبيل تحقيق الصالح العام!

ولعل أبرز الآيات على هذه الحقيقة نموذج الفلاحة الشابة «مبروكة»، فهو نموذج شعبي واضح الأصالة، وهو يجسد كل سمات الشخصية المصرية دون مبالغة أو افتعال. إن صورة «مبروكة» هنا تختلف تمامًا عن صورة الفتاة النزقة التي طرحها الحكيم في مسرحية «المرأة الجديدة» (١٩٢٣)، كسما تختلف عن صورة المرأة الضعيفة بفطرتها المتهيبة حمل المسئولية في مسرحية «النائبة المحترمة» (١٩٥٠). إنها على النقيض من ذلك، تتميز برحابة روحية ونفسية عميقة، وبإنكار بالغ للذات، وبشجاعة غير محدودة، وهذه الخصائص النفسية مجتمعة تضفي حيوية ووضوحًا على كل مظاهر شخصيتها وتبرر سلوكها وتصرفاتها إزاء الأحداث، فحين يجزع والدها لموافقتها على السفر وحيدة مع الإقطاعي حامد بك؛ مع ما في

ذلك من مخــاطر، إذا بها تطمــثن وساوســه بلهجــة تنضح اعتدادًا وثقــة بالنفس: «والله ما تخاف على مبــروكة منه ولا من غيره، اتكلوا على الله وعلى... أنا لا صغيرة ولا عبيطة. . أنا أقوم بها وزيادة»(١) .

وليس صعبًا بعد هذا استنتاج المغنزي الفكري الذي استسهدفت المسرحية تأكيده، إنه الكشف عن المخاض الاجتماعي الذي كان يحدث في القرية المصرية عشية الشورة، ورصد الواقع الريفي بكل أثقاله وسوآته؛ باعتسبار هذا الواقع السيئ أحد الأسباب الرئيسية التي فجرت الشورة. وقد توسل الكاتب إلى هذه الغاية بتوزيع دقيق للقوى الاجـــتماعية في القرية والعلاقــات التي تحكم هذه القوى، ففي نفس الطرف الذي يقف فيه الإقطاعي حامد بك، يقف الحاج عبدالموجود أكبر أغنياء القرية وأكبر مرابيسها في الوقت ذاته، والحاج بمثابة "بنك محلى" لا يتردد في إقراض الفلاحين، ولكن بفوائد عالية، لا يردعه عن ذلك أنه شيخ، وأنه حج بيت الله ثلاث مرات، وأنـه - من بين كل أهل القرية- يعتــبر احــارس بيت الآخرة؟. لقد جمع ثروته من عسمله كحانوتي، يقوم بدفن الموتى من السفلاحين، ولكنه كان يتخذ من هذا العمل ذريعية إلى تغطية جرائمه التي تنتهك حرمية الموتى، فقد كان يسطو على الأكفان عقب الدفن، ثم يقوم ببيعها من جديد: «الكفن ما يغطى المتوفى غيـر ساعتين، أو غايتـه ليلة، وبعدها ينخلع من عليه، وينصـر ويسافر به الحاج بسرعة للبندر يبيعه للتاجر أو يرده، ويقبض ثمنه مع تنزيل بسيطه (٢) ، وكأنه لم يقنع بالاحتيال على الأحياء فأضاف إليه نبش قبور الأموات! ثم ينكشف أمره فيكون حسابه على أيدي الفلاحين أنفسهم، الذين يستردون منه بالقوة ما أخذه منهم بالحيلة، "وما ناله من أموات البلد ينفقه على أحياء البلد" كما تقول المسرحية.

⁽١) المسرحية ص١١١٠١٠ .

⁽٢) المصدر ذاته، ص ١٤٩ .

الصفقة واللغة الثالثة،

لعل أهم سمات «الصفية» من الناحية الفنية تلك اللغة الخياصة التي كتبت بها، وهي لغة سماها المؤلف نفسه «بالتجربة الشالثة»، ذلك أن ظاهرة الازدواج اللغوي قد خلقت بالنسبة للكاتب العربي إشكالاً همو في منتهى الحساسية والمدقة، فهو بين أن يستغل في الحوار القصصي والمسرحي اللغة الفصحي، مع ما عسى أن يضفيه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدم العامية مع حداثة عمهدها في الحوار القصصي والمسرحي، وعلى فقرها الشديد في الوسائل الفنية. ومن هنا تلك المحاولات الدائبة التي بدأت منذ أخريات القرن الماضي للاهتداء إلى أكثر الأشكال اللغوية ملاءمة للقصة والمسرحية، ومن هنا أيضاً قيمة «الصفقة» باعتبارها محاولة جادة على هذا الطريق، بل وبحسبانها ضمن أكثر المحاولات حظاً من التوفيق والنجاح كما يرى بعض النقاد.

أما الخصائص النطقية والجراماتيكية والمورفولوجية لهذه اللغة الثالثة، فيشير إليها الحكيم نفسه إشارة قد تكون موجزة، ولكنها توحي بمدى وعي واحتساد الكاتب لهذه المحاولة، لدرجة يمكن معها القول بأن «الصفقة» تجربة لغوية في الفن المسرحي قبل أي اعتبار آخر.

يقول الحكيم في تعقيبه على هذه التجربة: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خصفت التجربة مرتين في محيط واحد هو محيط الريف المصري. كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي التتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة

نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان.

كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحي، وهي في نفس الوقت بما يمكن أن ينطقه الاشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الالسنة في محيطها- تلك هي لغة هذه المسرحية: قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب "القاف» إلى "جيم» أو إلى «همزة» تبعًا للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًا بما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة! إذا نجحت في الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة! إذا نجحت في في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيتهما وهي الأهم- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، وهي الأهم- التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفنه العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفنه العربية،

وبغية خلق هذه اللغة الثالثة يستمعين الكاتب بمجموعة من الوسائل اللغوية؛ منها ما يتمعلق بالنطق، ومنها ما يخص القواعد، ومنها ما يرجع إلى المعجم وخصائص الألفاظ والمعاني.

ففيما يخص النطق والكتابة حاول المؤلف أن يمحو- إلى حد ما- الفوارق للنطقية التي تميز الفصحى عن العامية، عن طريق تلقيح الأولى بعدد من الأشكال النطقية العامية، ومن هذا الفبيل صوت «الظاء» الذي ينطق أحيانًا «ضادًا» في مثل

⁽١) توفيق الحكيم، بيان، ملحق الصفقة، ص ١٥٨،١٥٧ .

كلمة "عضمة" (عظمة)، وصوت «الذال» الذي ينطق «دالاً» في مثل جملة «ندبح اللبيحة» (نذبح الذبيحة)، أما «الهمزة» التي تختم الكلمة بعد حركة ممدودة طويلة فتسقط في كلمة مثل «العشا» (العسفاء)، وعدا ذلك كله فإن المؤلف يركز تركيزاً أساسيًا على نطق بعض الأصوات نطقًا عاميًا، رغم كتابتها في النص في صورة فصيحة، فحرف «القاف» مثلاً يكتب كما ينطق في الفصحى، ومع ذلك يمكن أن ينطق كما ينطقه العامة في دلتا مصر.

أما على المستوى الجراماتيكي، مستوى القواعد والتراكيب، فإن الحكيم يتجنب تلك الصيغ التي تؤكد الفروق بين العامية والفصحى، فلا يستخدم- مثلاً- أسماء الإشارة ولا أدوات التأكيد، وكاهما مما يتسع البون فيه بين العامية والفصحى، وفي كثير من الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود في العامية، فنراه يكتب: «الحكاية تعقدت من جديد»، «الشخلة عطلت»(۱) ، بدلاً من : «تعقدت الحكاية من جديد»، و«عطلت الشخلة».

كذلك يستخدم المؤلف صيغ الزمن المألوفة في العامية مثل: «لذاية ما»، «الحد ما»، «ساعة ما»، وووقت ما»، «يوم ما». أما «أن» المصدرية التي يكثر استخدامها في الفصحى فيهملها المؤلف تمامًا، مستخدمًا الجمل دون رابط مصدري، ومن ثم نقرأ في الحوار مثل هذا المتركبيب: «على شرط لا نكلمه هناك ولا نفتح له سيرة»(۱). كذلك لا يلتزم الكاتب بأدوات الاستفهام المعهودة في الفصحى، مكتفيًا للدلالة على استفهامية الجملة بالموقف والتنغيم، فإذا كان المقام مقام نفي فإن الكاتب يقنع من بين أدوات النفي الكثيرة بأداتين يشيع استخدامها في الفصحى والعامية على حد سواء، وهما «ما»، «لا»، دون أن يستخدم مع ذلك النهاية العامية خالات النفي «ش».

⁽١) المسرحية ص٣٠.

⁽٢) السابق، ص٥٨.

أما فيما يتعلق بالمعجم اللغوي، فإن «الحكيم» يدخل في إطاره كلمات كثيرة فصيحة الأصل، ولكن الأدباء يتجنبونها في النثر الفني العالي، نتيجة استهالاكها وشيوعها في العامية، مثل: الزمام، الفلوس، حط، راح، قعد، غيط، وما أشبه، وكثيرًا ما يستخدم كلمات فصيحة المنشأ، ولكن في غير معناها الفصيح؛ وكثيرًا أيضًا ما يلجأ إلى أنماط تعبيرية وأمشال وحكم هي من صميم التراث الشعبي، فينقلها بحدافيرها مترجمة إلى المعادل الفصيح لها، مثل: فيظهر إنك فاهم الفولة، للدلالة على فيطنة المخاطب إلى معنى ليس من السهل إدراكه، وقالكمكة في يد اليتيم عجب» للدلالة على استغراب الشيء من غير معنيًا صميمًا.

ولعل خيسر نموذج يشيسر إلى هذه الخصائـص اللغوية على تنوعـها هو ذلك الحوار الـدائر في المشهـد المسرحي الأول بين الفــلاحين من جهــة، والمعلم شنودة الصراف من جهة أخرى:

الفلاحون (يلحون): ندبح الدبيحة يامعلم شنودة؟

شنودة ﴿وهو منهمك في فحص الورقة ؛ صبركم عليٌّ.

الفلاحون: كلنا دفعنا يامِعلم شنودة.

شنودة (صائحًا): حلمكم. . لحين مراجعة الكشف. .

الفلاحون اليزومون»: آه من الكشف. . ومراجعة الكشف!

شنودة: طبعًا.. مـراجعة الكشف شيء لابد منه.. لابد أمـر على الأسماء كلها.. وأحصر المبالغ المدفـوعة.. وأنا سبق نبهت عليكم: إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل!

عوضين: حــصل وسبق قلت بعضــمة لسانك إنـــا دفعنا كلنا قـــط الشــركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة وتحضر الغوازي والمزمار، ونعملها فرحة العمر.

الفلاحون «بجوار التعليقة»: ندبح الدبيحة؟

شنودة: وآخرتها ياناس؟ الدبيحة! الدبيحة! قلت لكم: اصبروا عليّ أراجع، أمهلوني دقيقة. . العجلة من الشيطان»^(۱) .

ولقد يتبادر إلى الذهن حين قراءة هذا النموذج وأمثاله أن «الصفقة» قد كتبت بلغة أدبية فصيحة تماسًا، وهي على أية حال وجهة نظر شاعت على أقلام بعض الدارسين، بيد أنه إذا صح اعتبار المفردات ذات أصل فصيح، فإن البناء التسركيبي في لغة «الصفقة» كثيرًا ما يشي بأساليب اللغة العامية وطريقتها في النظم والأداء، بل إنه أحيانًا يكون أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى.

ورغم أن الحكيم قد استهدف بمسرحيته خلق لغة «يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم» حكما يقول في تعقيبه المشار إليه آنقًا - فإن الحقيقة التي لا تقبل الشك أن فهم لغة المسرحية والتجاوب معها لا يتاح إلا لمن يستطيع الوعي بالفصحى والعامية معًا، كما أن بها من الإيماءات المحلية ما قد يعوق طموح الحكيم إلى جعل هذه التجربة أساسًا لما توخاه من «توحيد أداة التفاهم» بين طبقات الشعب الواحد، بل وبين الشعوب العربية على تنوعها.

ومن ثم يمكن القـول بأن قضيـة العثـور على لغة صوحدة للحـوار المسرحي مازالت مطروحـة، وآية هذا أن تلك اللغة الشـالئة التي توسم فـيها الحكيم عــلاجًا

⁽١) المصدر نفسه، ص١٢،١١ .

شافيًا لكل مشاكل الحوار المسرحي لم تجد حتى الآن من ينسج على منوالها، بل إن الكاتب نفسه لم يسعد إليها في أعماله التالية، وإن كان هذا جميعه لا يغض من قيمة التجربة، باعتبارها إحدى الخطوات الرائدة في هذا الطريق، ولصاحبها مهما كانت النتائج فضل المحاولة.



مسرح المقاومة

نريد بمسرح المقاومة تلك الأعمال الدرامية التي عبرت عن روح التصدي الوطني لقوى العدوان على اختلاف ألوانها ومصادرها، ثم نزيد هذا المفهوم تحديدًا فنقصر اختيارنا هنا على «اللحظة الحرجة»- إحدى المسرحيات التي ولدت غداة مؤامرة الغزو الشلائي لمصر سنة ١٩٥٦م، باعتبارها من أكثر النماذج نضجًا، ومن أشدها تمثيلاً للخصائص الفكرية والفنية التي عرف بها مسرح المقاومة في أدبنا المعاصر.

وربما أمكن تسميسة مثل هذا النمط الدرامي بالمسرحية الوطنيسة، غير أن هذه التسمية لا تكون مانعة إذا أخلنا في الاعتبار أن التراجيديا الاجتماعية والمسرحية الريفية يحملان كذلك نبض الوطن، ويعكسان قضاياه وهمومه ومشاكله، ومن ثم كان الأوفق التعبير بمسرح المقاومة، لرواج هذا المصطلح في الآداب العالمية، ثم لأن نماذجه تولد عادة في وهج المعركة، وتحت ظل الرفض الشعبي القاطع للاحتلال وقواته الزاحفة.

ولمسرح المقاومة تراث لا بأس به في الآداب العالمية، ومن أقرب نماذجه مسرحيات الكاتب الفرنسي الشهير «جان بول سارتر» في مقاومة قوات الاحتلال الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية. وقبله وضع المسرح السياسي السوفيتي بذرة هذا النمط المسرحي ونماها، مع فارق أن المقاومة في هذه الحالة كانت متجهة إلى أعداء الثورة، بينما هي عند سارتر متجهة إلى أعداء الوطن إجمالاً. ولهذا الجنس المسرحي قواعده وأصوله الجمالية ، كما أن له قضاياه وهمومه الفكرية التي تتركز باختصار - في «تعميق المفاهيم الاجتماعية والسياسية)(۱). ورغم القيمة السياسية السياسية

⁽١) انظر:

L. Tamashin, Soviet Theatre, Moscow, 1961, p. 23.

والتربوية لهذا الفسرب من المسرحيات فإنه في بداياته كان هابطًا من الناحسة الفنية بسبب المباشرة وعدم تغلغل الفكرة داخل النسيج الدرامي للمسرحية، واللجوء بدلاً من ذلك إلى تقريرها وضرب الامثلة عليها.

وتعتبر مسىرحية «اللحظة الحرجة» ، التي كتبها القصاص والمسرحي يوسف إدريس من أبرز النماذج الدرامية التي تناولت موضعوع المقاومة. وقد نشرت سنة ١٩٥٨م مع مقدمة للمؤلف يحدد فيها مفهومه للمسرح ووظيفة العمل المسرحي، كما يشرح الظروف التي كتب فيها مسرحيته هذه.

يقول الكاتب في هذه المقدمة: «الواقع أني كتبت هذه المسرحية لكي تمثل، ولم اكتبها لكي تقرأ، وقد ترددت كثيراً قبل نشرها، فالكلمة حين تراها العين غيرها حين غيرها حين تسمعها الأذن، والكلمة حين ينطقها كاثن حي منفعل، غيرها حين يتبدو هادئة راكدة على الورق، والحوار حين يقرأه الشخص وحيداً غيره حين يسمعه في حضرة جمهور، فمثات الأشخاص حين يجتمعون في مكان واحد يفقد كل منهم ذوقه الفردي ويتكون لهم إحساس عام مختلف تماماً، إحساس الجماعة البشرية التي قد تفعل بما لا ينفعل له الفرد، والتي قد تقهقه ضاحكة لما لا يبعث في الفرد إلا مبجرد الابتسام. وصحيح أن هذه ليست أول مرة ينشر فيها نص مسرحي قبل تمثيله، أو تنشر فيها مسرحيات في كتب، ولكني اعتقد أن معظم تلك الأعمال كتبت أصلاً لكي يقرأها القارئ، وعلى هذا كان نشرها في كتاب أصلح وسيلة لنشرها، أما النصوص المسرحية التي كتبت لتمثل فنشرها يعد مغامرة؛ لانه وسيلة لنشرها، أما النصوص المسرحية التي كتبت لتمثل فنشرها يعد مغامرة؛ لانه ويتطلب من القارئ جهداً اكثر بما يتطلبه قراءة رواية أو قصة أو مقالة (۱).

هذا الفهم الموضوعي لوظيـفة النص المسرحي، والنظر إليه باعـتبار أنه يكتب أصلاً ليمثل على خشبة المسرح وليس لمجرد القراءة، يختلف إلى حد كبير عن فهم ------

⁽١) يوسف إدريس، مقدمة اللحظة الحرجة، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨، ص٧٠٦.

كتساب الجيل الأكبر لوظيسفة المسرحيسة، ولتتذكر هنا قسول توفيق الحكيم في "ذهرة العمرة: إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيسمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكراً(١).

وواضح أن وجهة نظر يوسف إدريس في هذه الناحية أقسرب إلى المفهوم السليم لمعنى المسرح ووظيفته، ومن قبل لاحظ الناقد الراحل الدكتور محمد مندور أن فكرة الحكيم عن المسرحية المقروءة ليست صحيحة من الناحية الفنية، وما ساقه إليها إلا كبرياء الفنان في فترة من فترات حياته؛ لأن «الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم مقترن بالتمثيل، ونفث الحياة في النص الادبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته، بل إن القارئ نفسه لا يستطيع أن ينفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها إلا إذا تخيلها عمثلة أمامه وهو جالس في مقعده (٢).

وتفيدنا مقدمة الكاتب الآفدة الذكر في فهم طبيعة مسرحية «اللحظة الحرجة»؛ إذ ربما كانت كتابتها أصلاً للتحثيل ذات صلة بنوع الصراع الدرامي ودرجة إقاعه، فهو صراع واقعي حي، وهو لا يدور حول مسائل تجريدية أو ذهنية، بل ينشأ ويستمر نتيجة اختلاف الإرادات والأفسال إزاء وضع له أبعاده الوطنية والاجتماعية، ويعكس على وجه الخصوص مواقف قطاعات الطبقة الوسطى من هذا الوضع الناجم: تجاه العلوان ماذا يرى وكيف يتصرف سعد، الشاب الجامعي المثقف الذي تخرج في كلية الهندسة؟ ماذا يرى وكيف يتصرف مسعد، مسعد، شقيقه العامل البسيط الذي يساعد والدهما في إدارة ورشة صغيرة للنجارة؟ ثم إلى أي مدى تتفق مواقفهما أو تصطدم بمواقف الوالدين الشيخين: الحاج نصار، والأم هنية؟

⁽١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٣٩.

⁽٢) د. محمد متدور، مسرح توفيق الحكيم، ص١٩٠٠ .

نحن مع بداية الفصل الأول في مدينة بورسعيد عشية الغنوو الثلاثي. سعد ووالدته طرفا حوار عاصف تتطاير فيه الكلمات ساخنة كثيقة مثقلة بالمشاعر: الابن ينضم إلى فرق المقاومة التي تـتدرب على حمل واسـتخـدام السلاح تأهبًا لصد العدوان، والأم وجـلة تخشى عليـه الموت في ميـدان القتـال، وتحاول صـرفه عن مواصلة التـدريب بشتى الوسـائل، بالضراعة حـينًا، والنقاش حيـنًا، والأثرة حينًا ثالثًا، فحين يحاول سعد إقناعها بأن البلد معرض للعدوان ولابد له ممن يدافع عنه، تجيبه بأنه إذا كان لابد من أن يحوت أحـد دفاعًا عن هذا البلد، فليكن هذا «الأحد» من أبناء الأخرين، وليس ابنها هي، فـقد ربته الأسرة وضحت في سبـيل تعليمه، وهـى ليست على استعداد لأن تفقده تحت أى شعارا!

إن منطق الحرص - المفهوم طبعًا من قبل الأم- ينضاف إليه منطق الرؤية الخاطئة من قبل الأب نصار، فهو يكتمفي من درء الخطر بتهوينه، وحجته في إقناع ابنه لا تتجاوز الادعاء بأن التهديد بالعدوان ليس جديًا، وكلا المنطقين- كما هو بين- ينبعث عن مشاعر الأبوة والأمومة، أكثر مما يصدر عن بصر سليم ورؤية دقيقة، ومن مقابلتهما معًا- من ناحية - بمنطق الابن سعد- من ناحية أخرى- يتكون ما يعرف في النقد المسرحي فبالموقف الأساسي»، الذي تنفعل به لشخصيات في البداية سؤالا خجلاً يتعثر على الشفاء: الأسرة أم الوطن؟ البيت الصغير أم البيت الكبير؟ ثم تنتهي به صراعًا ضاريًا بين الإحساس بمسئولية اللود عن تراب هذا البلد ممثلاً في سعد، وبين قوة الشعور بالرابطة الأسرية وعاطفة حب الأبناء عمثلة في الوالد نصار والأم هنية، وينتهي الفصل الأول وقد تحقق ما كان يتنبًا به سعد من أن الحرب وشبكة الوقوع، فقد هجمت إسرائيل على سيناء.

وفي الفصل الشاني يبلغ الحدث المسرحـي ذروته، ونرى الموقف الذي طرحه المؤلف في الفصل الأول يتأزم ويتعقد، فقد وجهت فرنسا وإنجلترا إنذارهما المشهور إلى مصر، وأصبح واضحًا حجم المؤامرة، ومن ثم نرى مسعد وصديقه مامح يتفقان على السفر إلى الجبهة للاشتراك في صد العدوان، ويكتم سعد عزمه على السفر حتى لا يعلم به والداه فيمنعاه، ولكنه لا يرى حرجًا في أن يفضي به إلى أخيه «مسعد» الذي يبارك نيته ويشمجعه على الرحيل، ويدور بينهما حوار نفهم منه أن سعدًا رغم اقتناعه بقضية الوطن وحتمية المقاومة مازال قلبه يحسس خوفًا دفينًا ممثلث الزوايا: خوف من الجبن في آخر لحظة، وخوف من الموت، وخوف من غضب الهالدين.

وعند منتصف الليل، وفي اللحظة التي يتأهب فيها سعد لمغادرة البيت والسفر إلى الجبهة يصحو الوالدان على حركة غير عادية في البيت، ويفاجآن بسعد وهو يرتدي ملابسه العسكرية، وتتجدد محاولات الأب والأم لمنع ابنهما من اللهاب إلى الميدان، كما يتجدد النقاش بين سعد وأبيه حول ضرورة اشتراكه في المعركة: الأب يرى أن على كل إنسان أن يدافع عن نفسه حالة تعرضه للعدوان مباشرة، وبيتهم لم يتعرض بعد لمثل هذا العدوان، وسعد يرى أن الوطن هو البيت الكبير الذي يضم كل المصريين، وعلى كل إنسان واجب الدفاع عن هذا البيت الكبير، وإذا كانت أسرته لم تتعرض بعد لهذا العدوان، فإنها لا محالة ستتعرض لله إذا تذرع الجميع بالتواكل:

سعد: النهاردة بلدنا في خطر . أيوه خطر صحيح، ولازم ندافع عنها. نصار: تدافع عن مين يابني؟

سعد: عنا كلنا. عنك. عن أخويا مسعد. عن جيراننا. عن أمي. . عن قرايبنا وأصحابنا وعن كل المصريين. . عن أهل بلدنا وأهل إسكندرية وحلب وكل واحد يقول أنا عربي. نصار: ما حدش يابني بيموت عن حـد، كل واحد بيدافع عن نفسه وبس، ويدافع لما يكون حد مهاجمه.

سعد: أمال لما المسألة كده كنت بتتــعب وتجوع وتخاطر بحياتك علشاننا ليه؟ ما قلتش ليه ساعتها إن كل واحد مسئول عن نفسه؟

نصار: هو أنتم أغراب عني يابني، دانتم عيلتي وأولادي.. أنتم أنا. سعد: بس النهاردة لازم أكون ابن مصره (١).

ويلجأ الأب إلى الحيلة؛ فيتظاهر بالاقتناع بمنطق الابن، ولكنه يطلب منه الانتظار قليلاً في حجرته حتى يرتدي مسلابسه، ويذهب لوداعه على محطة القطار الراحل إلى الجبهة، وفي غفلة من الابن المنتظر يغلق الوالد باب الحسجرة عليه بالمفتاح، ولا تفلح رجاءات سعد إلى أبيه أن يفتح الباب، ويفوت ميعاد القطار.

وفي الفصل الثالث والأخير ترى بورسعيد وقد أخذت طائرات العدو تقصفها من الجو، ونرى بيوتها وقد أصبحت أكوامًا من التراب بعد أن احتل العدو معظم أجزاتها، بينما سعد مايزال حبيس حجرته، ووالده نصار لا يصدق ما ترى عيناه، فقد تحقق وعيد الأعداء الذي كان يظنه مجرد تهديد أجوف، وأخدات الحرب تقترب من بيته هو بعد أن كان يظن نفسه منها بمنجاة، ولكن بعدلاً من أن يدفعه ذلك إلى التخلي عن فلسفته السلبية والاشتراك بأسرته في المعركة، نراه يتشبث أكثر بالحرص على حياته وحياة أسرته، بل نراه يجزع أعظم الجنزع حين يعلم أن ابنه الآخر همسعد، قد ترك البيت وذهب للاشتراك في المعركة؛ وحين يعدود إليه هذا الابن سليمًا إلا من جرح صغير في ذراعه يفرح أشد الفرح؛ لأن أسرته مازالت بأكملها لم يقتل منها أحد برصاص الأعداء: «الحمد لله. . الحرب دي كلها

⁽١) اللحظة الحرجة، ص ٧٤،٧٤ .

والأولاد الاثنين تحت باطي، آدي سعد وآدي مسعد.. رجالتك تحت سقىفك يانصار.. ألف حمد لك يارب (١٠).

ولكن.. في تلك اللحظة التي يحس فيها نصار بأنه نجا وأولاده من آثار الغزو، في اللحظة التي يشعر فيها بالأمان المطلق، يقتحم عليه البيت الضابط الإنجليزي جورج، ويطلق عليه نيران مدفعه الرشاش فيصيبه إصابة قاتلة، وحينذاك تسقط غشاوة الزيف المتي كانت تحجب عنه رؤية الحقيقة القاطعة، ويؤمن أنه كان مخطئًا في تصوره بأن المدو لا يهاجم إلا من يهاجمه، وأنه كان عليه منذ البدء أن يدرأ المدوان عن الآخرين حتى يدرأه عن نفسه، وبكلمة واحدة يصل إلى التسليم الكامل بهذه البدهية، وهي أن الوطن أغلى من كل شيء، حتى الأولاد والأسرة: واديني وخلي الدم يسيل كمان.. ما له دم أسود كده ليه؟ الدنيا كلها سودة.. أنا عميت.. أبداً.. بيتهيأ لي أني فتحت.. بس ياخسارة بعد فوات الأوان.. بقى ما تفتحش إلا على رصاصة يانصار؟ تستاهل!! الأعمى هوه اللي ما يشوفش عدوه، وأنا عشت طول عمرى أعمى، ودلوقت بس فتحت» (٢)

هذا التحول الذي طرأ على موقف نصار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يشبه عمولاً من نفس الدرجة والنوع طرأ على ابنه قسعده، فلقد ظل سعد مستسلمًا وراء الباب المغلق، وقـد كان بإمكانه أن يدفعه دفعة بسيطة فيتحـطم، ولكنه لم يفعل ذلك؛ لأنه لم يكن قـد تخلص تمامًا من رواسب الخـوف والتردد والسلبية، وقد وجد في الباب المسدود ذريعة يبرر بها موقفه أمام ضميره، ولكنه حين يرى أباه صريعًا برصاص المعـتدي يتحول تحولاً جلريًا، ويشـعر بأن على كاهله يقع واجب الثأر لآلاف الآباء الذين راحـوا ضحية العدوان، وبدفعة من كتـفه يفـتح الباب المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزي الذي قتل أباه، ويصرع معه المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزي الذي قتل أبـاه، ويصرع معه

⁽۱) السابق، ص۱۰۷،۱۰۱ .

⁽٢) السابق ص١١٨ .

بقايا الفسعف والحيرة التي كانت تقعـده، ثم ينطلق للاشتراك في المقــاومة، مردداً تلك الكلمــات التي تخــتم المســرحيــة: «أول مــرة أحس أني راجل أقدر أحــارب مليون.. أنا مش ح أخاف. الدم ده دم أبويا. كل ما أشــوفه ح أغضب، وكل ما أغضب ح اضرب، تعالوا يا كلاب، وحق أبويا الشهيد»(١).

تلك هي الخطوط الأساسية لتطور الصراع الدرامي في «اللحظة الحرجة»، تعكس مواقف الطبقة الوسطى إزاء العدوان، وتصور – على الأخص- موقف المشقف المصري الذي يتسمي إلى هذه الطبقة، والذي يتسدق بمبادئ يجبن عن تنفيذها حين تحين اللحظة الحرجة، ولا يخرج عن جبنه حتى يصاب في نفسه أو فيمن يحبهم إصابة مباشرة.

وعلى النقيض من سعد- خريج الجامعة الحاثر بين واجب المقاومة ومحاولات والديه صرف عن الاشتراك في المعركة- نرى المؤلف يصور أخاه النجار البسيط «مسعد» «بطلاً بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل»^(۲) ؛ فعلى حين يتعلل سعد بالباب المغلق- الذي نكتشف في نهاية المسرحية أنه ظل مفتوحًا طول الوقت؛ لأن قفله مكسور- نرى مسعد إيجابيًا غير متردد، لا يعبأ باعتراضات أمه وأبيه، ولا يسمع غير نداء بلده، بل إنه ينطلق إلى الاشتراك في المعركة دون أن تكون له خبرة سابقة بالتدريب العسكري، ويعود إلى البيت جريحًا، ولكن فخوراً بأنه أدى واجبه عاه وطنه.

هذه المقابلة التي يقيمها المؤلف بين هذين النموذجين ليست مصادفة؛ لأنها تضع أيدينا على مفتاح مهم من مفاتيح المسرحية، ويمكن أن نصوغ هذه المقابلة على النحو التالي: هل البطل هو من يملك مبادئ يجبن عن تنفيذها ساعدة الجد؟

⁽١) السابق ص١٣٧ .

⁽٢) انظر: الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، ص٦٩٨.

أم أنه ذلك الإنسان البسيط الإيجابي الذي يقترن في ذهنه المبدأ والفعل اقترانًا عضويًا متكاملاً؟ وبعبارة أخرى: هل البطل الذي يمثل قوة الفعل في اللحظة الحرجة هو سعد أم مسعد؟ ولاشك في أن المسرحية قدد أجابت عن هذا التساؤل بوضوح تام، حين مثلت مسعد إنسانًا عفويًا في تصرفه، منطقيًا في أقواله وأفعاله، قادرًا على الاختيار والتضحية حين يكون عليه أن يختار وأن يضحي، أما «سعد» فيظل حتى النهاية يعاني من الفجوة بين القول والتنفيذ!!

والبناء الدرامي في المسرحية يسير وفق القبواعد التقليلية المعروفة في النقد المسرحي⁽¹⁾ ، فالمؤلف في الفصل الأول يطرح الموقف الأساسي ممثلاً في صراع سعد مع أسرته حول الاشتراك في المقاومة، وفي المفصل الثاني يطور هذا الموقف بعزم سعد على السفر إلى جبهة القتال وتصدي أبيه لهذه الرغبة، وفي الفصل الثالث يبلغ الحدث المسرحي ذروته الدرامية حين تقع الكارثة بمصرع الأب على يد المعتدين، ثم تأتي النهاية أو الحل بانطلاق سعد للاشتراك في المقاومة، تباركه دعوات أمه التي آمنت أخيرًا بأن الدفاع عن مصر هو واجب الجميع.

غير أن المؤلف قد أعاق حركة الحدث المسرحي في الفصل الثالث، حين صور لنا «جورج» الإنجليزي إنسانًا يقظ الضمير، يملك من المشاعر الإنسانية ما يجعله يندم أشد السندم؛ لأنه قتل «نصار»، ويحس بالألم ؛ لأنه اشترك في اغتيال المصريين الأبرياء، فمع أن هذه الصورة قد أكدت الحقيقة القاتلة بأن الحرب العدوانية يشنها الحكام وتصلى بنارها الشعوب، إلا أنها من ناحية أخرى قد أضفت طابعًا إنسانيًا على جنود المعتدين، وجعلتنا نتعاطف مع «جورج» أكثر مما جعلتنا نسخط عليه.

 شخصية إلى أخرى، طبقًا لثقافة كل شخصية ومستوى تفكيرها، غير أن الجديد حمًّا في هذه المسرحية هو أن المؤلف في بعض مواقف الفصل الثالث جعل الحوار يدور بالعربية الفصحى، وذلك حين تكون الشخصية المتحدثة شخصية أجنبية، فالضباط الإنجليز يتحدثون فيما بينهم بالفصحى، وهجورج حين يخاطب «نصار» أو طفلته «سوسن» يخاطبهما بالفصحى، وهذا أمر طبيعي؛ لأن استخدام العامية بالنسبة للأجانب يبدو غير منطقي، فضلاً عن أنه غير ضروري من الناحية الفنية؛ لأن الغناية المتوخاة من استخدام العامية في الحوار هي تعميق الإحساس بواقعية الشخصية عن طريق واقعية اللغة التي تتحدثها، وهو أمر غير وارد بالنسبة إلى الشخصية الأجنبية، فالأوفق في هذه الحالة استخدام اللغة الأدبية، التي تبدو آئنذ الشخصية ولختها.

000

تلك - في إيجار- صور عامة للمسرحية المصرية في العقد السادس من القرن العشرين، اعتمدنا في تكوينها على النصوذج، أكثر مما اعتمدنا على السرد الاستقصاء- قد يفتقر إلى جمالية التلوق، التاريخي، الذي- وإن تضمن عنصر الاستقصاء- قد يفتقر إلى جمالية التلوق، ولقد ينهض استكناه النص وتحليله في الدلالة على تطور الظاهرة بأكثر مما ينهض به أسلوب الحصر والتعقب التاريخي المحض، ومع ذلك يمكن القول بأن الصورة المكونة لم تغفل هذه الناحية الاخيرة تمامًا، لأن النماذج التي قدمت قد تم اختيارها على أساس تمثيل أهم التيارات المسرحية في هذه الفترة، كما قصد بها إلى تلمس الظواهر الجديدة في أدبنا المسرحي، سواء بالالتفات إلى مصادر مستحدثة للتجربة المسرحية، أو بمحاولة الاهتداء إلى أمثل الطرق للتغلب على مشكلات الصياغة اللدرامية.

ثم إن هذه النماذج تتفق جميعًا في سمة تكاد تكون قاسمًا مشتركًا بين معظم أعمال هذه الحقبة، نعني بذلك تحري الواقع والالتـزام الاختياري بقضاياه وهمومه، فهي لا تبدأ من الفكرة شأن المسرح الذهني في الثلاثينيات، بل تبدأ من الواقع، وهي إذ تبدأ منه لا تنتـهي بتجريده، بل تظل - غـالبًا- في علاقـة تفاعل مستــمر معه، تتأثر به الشخصية في تطورها وتؤثر فيه، تخضع له فيسمهم في تشكيلها، وتتمسرد عليه مرة أخسرى فتسساعد بدورها في صياغته وإعادة تشكيله، وفي كلتا الحالتين نجد أنفسنا إزاء طريقة جديدة في معالجة الواقع ونقده، فعلى حين كانت المسرحيمة المصرية في الثلاثينيات والأربعينيات تتوجه بالنقد إلى عيموب جزئية في النظام الاجتماعي أو سلوك الأفسراد وطبائعهم، تراها من خلال النماذج المقدمة توجه كل اهتمامهما إلى نقد النظام الاجتماعي ككل، وكذلك إلى نقد الفئات العريضة من المجتمع، ولا تقنع بتصوير أزمة الفرد ورصد تــوتراته الخاصة، حتى تجعل من هذه الأزمة وتلك التوترات إيحاء أو نتيجة لأزمة مماثلة في الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية.

صورة البطل في السرحية المسرية:

وقد ارتبط تـطور العنصر النقـدي بتطور الشكل الفني للمسـرحيـة المصرية، فأصبح المعمل الدرامي لا يدور حول محور وحيد فذ، هو محور البطل الفرد، وبدلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخيصيات، تتقارب فيها الرءوس والوظائف الفنية، حتى يغدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضربًا من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة التي عقدناها بين شخصيتي الـشقيقين في االلحظة الحرجة؛ على اختلافهما في الثقافة، وفي التكوين وفي حجم الدور الذي ينهض به كل منهما.

ولم تقف المسرحية المصرية عنـ د حد تصوير ممثلي قـمة الهرم في المجـتمع البائد، مجتمع ما قبل الثورة، بل حاولت - ربما لأول مرة- تخطيط بعض ملامح البطل الإيجابي، عثل الجديد. لقد قدمت لنا بجوار صورة رجائي الأرستقراطي المنهار صورة عزت الفنان الذي يرسم بألوانه القسمات الأولى في وجه مسصر الجديدة، وقدمت بجوار- أو بالأحرى مقابل- الإقطاعي المرتشى حامد بك، صورة مب وكة، الفلاحة المناضلة من أجل الأرض، بوعى فطري ورحابة نفسية غير محدودة، وفي كل هذه الحالات أو الصور لم تكن الشخصية تقنع بالدلالة على ذاتها فحسب، بل كانت نموذجًا يستقطب النمط الذي يمثله، أو الفئة التي ينتمي إليها، أي أنها- بمنطق النقد المسرحي- شخصية نمطية.

والبطل في المسرحية المصرية الحمديثة يختلف في تكوينه النفسي وملامحه الاجتماعية عن البطل في المسرح المصري خلال فترة ما بين الحربين، فعلى حين كان البطل في مسرحيات شوقى الشعرية إحدى شخصيات التاريخ المصري أو العربي، وعلى حين كان بطل المسرح الذهني عند الحكيم شـخصية أسطورية يمزقها الصراع بين الواقع والحقيقة، أو بين الحياة والفن، أو بين القلب والعقل، أو بين الإنسان والزمن- ترى البطل في المسرحية الحديثة واقعيًّا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، فهو إنسان عمادي من بين الملايين التي تعمل في الحقل أو المصنع، كما أنه واحد من الآلاف الذين يـصادفهم الإنسان في حياته اليـوميـة، في الشارع أو البيت، في مؤسسة أو مقهى، في المدن أو أعمق أعماق الريف.

والبطل في المسرحية الحديثة ذو تكوين طبقي خـاص، فهو قد ينتمي إلى الطبقة المتوسطة (سعد في «اللحظة الحرجة»)، وقد يكون واحدًا من ملايين الفلاحين (مبروكة في االصفقة)، وقد يكون عاملاً في ورشة (مسعد)، وهو في كل هذه الحالات يختلف عن صورة البطل البرجوازي الذي يعيش مشاكل حياته الخاصة دون أن يسهم في حركة التغيير الاجـتماعي، وهي صورة نـراها تتردد كثيـرًا في مسرحيات الـفترة السابقة، ومن أبرز أمثلتها اصابر بك، في مسرحية الحفلة شاي، لمحمود تيمور (١٩٤٣)، وعيسوي بك في مسرحية «حياة تحطمت» (١٩٣٠م)، ونجيب وسامي في مسرحية «رصاصة في القلب» (١٩٣١) لتوفيق الحكيم.

. هنا قد تجدر الإشارة إلى عبارة صوجزة لجوركي، ولكنها على إيجازها تحمل تقديرًا حقيقيًا لبطل الأدب الحديث؛ فالكاتب في نظر جوركي مطالب بأن يبرز في أعماله "الإنسان العدي، "الإنسان البسيط العظيم» (١) في وقت معّا، فبدونه لا تكتمل لوحة الحياة التي يرسمها قلم الفنان. بيد أن التأكيد على بساطة البطل وعاديته لا يعني على الإطلاق تلك الشخصية الغائمة الشاحبة المعالم، المقيرة في نفسيتها وحياتها الروحية، فمثل تلك الشخصية لا يمكن إلا أن توصف بالجمود والتسطح، وقديمًا نبه تشيرنيشيفسكي إلى "أن رصد عالم النفس ربما كان أهم المنابع التي تمد الموهبة الملاحة، والزادة (١).

هذه الحقيقة - إضاءة الجانب النفسي والروحي في الشخصية - لم تكن واضحة وضوحًا تامًا في أذهان كتاب المسرحية المصرية في سنوات تطورها المبكر، الأمر الذي هبط إلى حد ما بالمستوى الفني لهذه المسرحية، وقد تجلى هذا في غياب الصراع الدرامي الحقيقي في بعض المسرحيات، وكذلك في المباشرة التي كانت تُساق بها الأفكار، والتبسيط الشديد في بناء الشخصية المسرحية.

إن مسرحيات مثل «الآيدي الناعمة» و«الناس اللي تحت» لا تربي ذوق المتلقي على الصورة الفنية ذاتها، بقدر ما تربيه على أقوال الشخصية وما تفصح عنه، ومعنى هذا أن التأثير في المتلقي لا يتم بوسائل جمالية بحية، بل يتم عن طريق التقرير والتصريح في كثير من الأحيان، وفي هذه الحالة لا يكون مهمًا في المقام الأول من يطرح الفكرة ومن يتلقاها، المهم أن تقال وحسب، بل لقند تحمل عبء

⁽١) انظر : . A. N. Drimov, Ideal and Hero, Moscow, 1969, p. 37

⁽٢) السابق ص٣٨ .

سنسرح القسامسة @cececececececececececececececece

طرحها والمتبشير بهما إحدى الشخصيات السلبية، وتملك آية شحوب الشخصية وذوبان ملامحها الخاصة وتحولها إلى مجرد بوق يدوي بفكرة المسرحية.

بيد أن هذه المآخذ المفنية لا تغض كشيراً من قيمة الدراما المصرية في الخمسينيات، فهي ترجع إلى اخضرار العود وقلة الخبرة أكثر مما ترجع إلى ضعف الموهبة، ولعل سرعة نبض التغيير الاجتماعي آنذاك مسئولة كذلك عن بعض هذه المآخذ، لقد كانت تلك فترة التطورات اليومية المتلاحقة، تطورات كان الكتاب يلهثون وراهها بعدساتهم الفنية، فيوفقون أحيانًا ويخفقون حينًا.

وهي - على أية حال- ظاهرة ليست فريدة ولا شاذة؛ ذلك أن تاريخ الأداب العالمية قد يتعرض في بعض الفترات لاختلال في التوازن المطلوب بين الشكل والمضمون، حيث يتخلف الشكل الفني عن اللحاق بالمضمون المتطور؛ لأن التجديد في الأبنية والوسائل الفنية يكون عادة أصعب بكثير من التجديد في فلسفة العمل الفني وقيصه الفكرية؛ ومن ثم كانت الخطرة الأولى في ازدهار الآداب تتم بدءًا من تجديد المضمون الذي يقتضي بالضرورة جدة الصيغة الفنية ومواءمتها للمحتوى الحديث، وهذا عين ما صادف المسرحية المصرية الحديثة.



اتجاهات جديدة في المسرح المصري المعاصر

تنهيد

على مشارف العقد السابع من القرن الماضي وقف المسرح المصري عند منعطف حاد لم يكد يتجاوزه إلا بصعوبة، فبعد أن كانت حركة الكفاح الوطني والنضال ضد عوامل القهر الخارجي تستأثر بجل انتباه الكتاب وتستقطب اهتمامهم، وبعد أن كان التيار المسرحي يصب أساسًا في محبريين رئيسيين هما: المسرحية الاجتماعية التي تعالج رواسب الماضي معالجة نقدية، ومسرحية المقاومة، أصبح على الكاتب أن يعمق مصادر تجربته، وأن يحد نطاق رؤيته الفنية، بحيث تواكب التغيرات الاجتماعية الناجمة، وتشخذ منها موقفًا، بل وبحيث تسبق هذه التغيرات وتقودها، لتحقق بذلك الغاية النبيلة لكل أدب أصيل: الريادة والتبشير معًا.

ولم يكن تحقيق هذه الغاية أمراً سهلاً كما يسدو للوهلة الأولى، فمثل تلك التغيرات تفضي بالضرورة إلى خلق مناخ اجتماعي جديد، يحتاج الكاتب في فهمه والتكيف معه والوفاء بمقتضياته إلى وقت، بل وإلى ما هو أهم من الوقت، ونعني بذلك الوعي الرشيد بمطالب الشورة الاجتماعية، وفي تلك الحالة قد يكون تخطي الازمة بالالتفاف حولها والهرب منها والانطواء على الذات في محاولة رومانتيكية أو رمزية لمواجهة الواقع المتغير، وقد يكون الحل من وجهة نظر بعض الكتاب في الارتفاع بالواقع وتجريده من مالابساته اليومية، حتى تصبح نقطة السده- رغم واقعيتها- بؤرة إشعاع فكري وجدل فلسفي عميق.

غير أن الحلاص من الجمود الذي يغلف المتابعة الدرامية للواقع المتغير لا يقتصر على هذين الافتراضين فحسب، إذ قد يلجأ الكاتب إلى طريق ثالث، لعله أكثر عطاء وأغزر مادة، وهو معالجة التاريخ أو التراث الشعبي معالجة عصرية، بغية إسقاط ما فيهما من إيماءات ورموز على مشكلات الحاضر وقضاياه، وعلى ما يحتاجه هذا الطريق من رهافة في الحس، ومهارة في المزج بين الماضي والحاضر، قد كان أحد المنطلقات الرئيسية لتجديد شباب المسرح المصري مع مطالع الستينيات، وقد سلكته كوكبة من الكتاب يأتي في مقدمتها الكاتب الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، الذي بدأ عهده في الكتابة المسرحية فبمأساة جميلة الأن ، مأساة الإنسان الجزائري في فترة المقاومة والتحرير، ثم سرعان ما انصرف بقلمه إلى الرؤية العصرية للتاريخ من خلال صياغة يمتزج فيها الشعر بالدراما امتزاجاً عضوياً، فكتب قالفتى مهران (٢) مستسملاً مادتها الأولى من حقبة التاريخ المملوكي في مصر، ثم كتب قالحسين ثائراً وقالحسين شهداً (٣) مرتكزاً على خلفية تاريخية من عصر بنى أمية.

وهنا أيضًا لا يتخلى الشرقاوي عن نموذج أثير لديه؛ هو نموذج «البطل المناضل» الذي لمحنا شيئًا من قسماته في «جميلة»، بيد أن هذا البطل لكي يحمل عبء الإيحاء بقضايا العصر وهمومه، ينبغي أن يتخفف من بعض الشريات التاريخية التي تعوق اكتمال الصورة الفنية، ومن شم فمسرحيات الشرقاوي، ومسرحيات غيره عمن يعالجون التراث أو التاريخ هذه المعالجة، ليست إعادة سرد للتاريخ بلغة عصرية، بل هي - بالأحرى - رؤية للحاضر من خلال الماضي، وتفسير للماضي بمنطق الحاضر، ومن هنا عمومية القضايا التي تعرض لها هذه المسرحيات، مثل «المساواة»، «العدالة»، «الحرية»، فهي قضايا إنسانية عامة ومهمة، سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر، وهي لذلك تتبح لملكاتب مرونة أكثر فيما يعنيه أو يومئ إليه أو يوحي به، ومن هنا أيضًا خطأ قياس هذه الأعمال بمقايس المسرحية وحدها.

⁽١) عبد الرحمن الشرقاري، مأساة جميلة، دار المعارف، سنة ١٩٦٢م .

 ⁽۲) عبد الرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، الدار القومية سنة ١٩٦٦م.

⁽٣) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، القاهرة سنة ١٩٦٩م .

وثمة ناحية أخرى في هذا الاتجاه المسرحي جديرة بالنظر، وهي ناحية تنبهت إليها الناقلة السوفيتية ي،م يفنينا في تعقيبها على المسرحية الثورية عند الكاتب الفرنسي المسهور «رومان رولان»(۱)» وهذه الناحية هي الالتضات الواعي من قبل كتاب هذا النمط من الأعمال إلى الفترات الملحمية في التاريخ، ونعني بها تلك الفترات التي تسود فيها أخلاقيات البطولة من شجاعة وإيثار وتضحية، مجسدة في شخصية تاريخية أو عدة شخصيات، فهذا الالتفات يشير إلى رغبة الكاتب في أن يعشر من خلال التاريخ على القيم الكبرى والطبائع الجليلة، التي لم يستطع المعثور عليها من خلال عسمره، مع تحفظ وحيد، وهو أن التاريخ في تلك الحالة لا يمثل مهربًا أو ملاذًا، بل يعني رفض الواقع الكائن، ويجسم الواقع الذي ينبغي أن يكون.

ويلاحظ أن هذا الاتجاه إلى توظيف التاريخ أو التراث الشعبي توظيفًا عصريًا لم يمنع كُتّابًا مثل الشرقاوي وألفريد فرج وغيرهما من مواصلة الاهتمام بلون مسرحي كان - وما يزال- أثيرًا لدى أجيال الواقعية المصرية، ونعني بذلك مسرح المقاومة، وهكذا نرى الشرقاوي- بعد «مأساة جميلة» يقدم مسرحية شعرية أخرى بعنوان «وطني عكا»^(۲)، يتناول فيها قضية الشعب الفلسطيني، والحياة المرة القاسية التي تحياها مدينة «غزة» تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي البغيض، ثم ينهي المسرحية بتصوير روح الإصرار والتحدي التي انبئقت في ضمير الإنسان الفلسطيني، بعد أن صهرته نار الكفاح أعوامًا طويلة.

وثمة في هذه الناحيـة أيضًا ما هو جديد، فحين يتصــدى ألفريد فرج لنفس القضية من خلال مــسرحية «النار والزيتون» (^{۲۲)} ، نراه يلجأ إلى ما يــسمى «بالمسرح

⁽١) انظر عن المسرح البطولي عند رومان رولان:

Y. M. Yevniua, European Realism, Moscow, 1967 p. 189.

⁽٢) عبد الرحمن الشرقاوي: وطنى عكا، القاهرة، صنة ١٩٦٩م.

⁽٣) الفريد فرج: التار والزيتون، القاهرة سنة ١٩٧٠م.

السياسي» أو «المسرح التسجيلي»، وهو شكل مسرحي هدف تثقيفي وتربوي، لدرجة أنه كان في بداية ظهوره في الاتحاد السوفيتي يطلق عليه «مسرح الدعاية» أو «المسرح الجماهيري»، ولم يكن آنذاك يعتمد على نص مكتوب، بل كان يعتمد فقط على مشروع درامي متضمن للأحداث الرئيسية. وكشيرًا ما كان هذا المشروع يتعرض للارتجال من جانب الممثلين أنفسهم أثناء التجارب المسرحية، أوحتى أثناء التمشيل نفسه، أي أن مسرحيات هذا الجنس كانت في بداية وجودها أثناء الثورة الروسية وعقبها تعتبر «هيكل مسرحية» على حد تعيير أحد النقاد(١).

وفي مثل هذا النوع من العروض المسرحية السياسية قد ينهار الجدار الفاصل بين الممثلين والنظارة، بحيث يمكن لمن يشاء أن يشترك في التمشيل؛ وقد كان عدد الممثلين في بعض هذه العروض يبلغ أحيانًا عدة مئات، بينما يبلغ عدد المتفرجين عشرات الألوف، ومن ثم فإن هذا الجنس المسرحي يعتبر صيغة مناسبة لجلب أعرض الجماهير إلى فن المسرح.

والفكرة في المسرح السياسي لا تغرق خلال التفاصيل الواقعية أو التحليل النفسي أو المعاناة العاطفية، فليست الغاية هنا معالجة النفس الإنسانية، بل التركيز على قضية حيوية وتعقب خفايا وزواياها، أما الاحداث فتتتابع خاضعة للمنطق التاريخي والاجتماعي وحده، والشخصيات لا تنحل إلى ذوات منفردة، بل هي إحدى اثتين: مُعتكد أو مُعتكري عليه، مُستَغل أو مُستَغل، وليس بينهما شخصية وسط، أي أنها شخصيات نمطية تحمل كل منها خصائص الجماعة أو الطبقة التي تتمي إليها، والجماعة في هذه الحالة ليست حاصل جمع أفراد يتميز أحدهم عن الآخر بتكوينه الفردي، بل هي كل مكون من جزئيات متشابهة لا تختلف إحداها عن الاخرى. ولقد يسمح المجال في المسرحية السياسية ببروز «البطل المناضل»، بيد

⁽١) انظر كتاب: تماشين الأنف الذكر: المسرحية السوفيتية، ص ٢٣ وما بعدها.

أن هذا البروز لا يتم بفضل "تفسرد" البطل عن الجماعة، بل بفضل تطابقه معها؟ ذلك أن تكامل الشخصية هنا لا يقـوم على أساس الانسجام بين ما هو ذاتي، وما هو عام فيها، بل يقوم بالأحرى على حـساب غياب الذاتي وتواريه إلى حد بعيد، وهكذا فإن الاعـتماد علـى الرمز والتجـريد والنسبيـة في تناول الواقع تعتبر أهم خصائص هذا الشكل المسرحى(۱).

وليس ثمة شك في أن لجروء ألفريد فرج إلى هذا اللون المسرحي إنما هو -من ناحية - تعبير عن اتصال المسرح المصري الجديد بالمسرح العالمي، وبخاصة مسرح الواقعية الاشتراكية، ثم هو - من ناحية أخرى - نبابع من طبيعة الموضوع الذي تناولته مسرحية «النار والزيتون» حيث قصد الكاتب إلى إبراز الشخصية الفلسطينية من واقع نضالها اليومي، وإلى طرح القضية الفلسطينية طرحًا وثائقيًّا بكل نقائضها وجدليتها، وكأن المسرح في هذه الحالة تجمع سياسي لا يزيد العمل المسرحي على أن يقوده ويثيره.

ولئن كان ألفريد فرج قد تأثر كما اعترف هو نفسه في مقدمة مسرحيته المشار إليها - بالمسرح السوفيتي، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أثر تيارات الأدب الغربي في مسرحنا المعاصر، وبخاصة الاتجاه الفلسفي الاجتماعي ممثلاً في نتاج كتاب مثل برنارد شو وأناتول فرانس، وللدراما الوجودية ممثلة في قطبها المفكر الفرنسي جان بول سارتر، والمودرنيزم الأوربي المعاصر الذي تجلى في نطاق الأدب المسرحى فيما يعرف «بدراما العبث».

كان لهذه المؤثرات العالمية وغيرها صدى واضح في مسرحنا المعاصر، ومثلما كانت هذه المؤثرات بطبيعتها معقدة ومتشابكة كان منطقيًا أن تكون نتائجها معقدة ومتشابكة، ولهذا لا ندهش حين نرى بعض المسرحيات المصرية التي كتبت في فترة الستينيات لا يلتزم بالتصوير الحرفي للواقع، ويستعيض عن ذلك بمحاولة للتغلغل

⁽١) المصدر السابق.

في أعماق هذا الواقع ومناقشة القضايا الكبرى التي تمس حاضر البشرية ومستقبلها. ومثل هذا النوع من المسرحيات اجتماعي من حيث تناوله لمشاكل ذات أهمية حيوية بالنسبة للمسجمع، ثم هو – من ناحية أخرى- فكري أو ذهني من حيث إن كتابه يفلسفون هذه المساكل ويطرحونها في شكل فني يعتمد على المناقشة والجدل والحوار، كما يعتمد على تجريد الصراع حتى يكتسب طابعًا إنسانيًا عامًا، وهو ما يبرر إدراج هذه المسرحيات تحت ما يسمى بالمسرح الاجتماعي الذهني، ولقد سبقنا إلى نحو من هذه التسمية الكاتب المسرحي الكبير توفيق الحكيم، حين تحدث عن المسرحيات التي لا تكنفي بتصوير الواقع، بل تتغلغل إلى أعماقه الفكرية، فسماها مسرحيات قواقعية فكرية، لأن مؤلفي هذه المسرحيات قعندما يعالجون واقعًا اجتماعيًا أو سياسيًا لا يتناولونه كمجرد تصوير أو تعبير خارجي، بل يهبطون إلى أعماق الفكرية، أن

ولقد كان للحكيم نفسه فضل ريادة المسرح الذهني في الأدب العربي، حين نشر سنة ١٩٣٣م مسرحيته المشهورة «أهل الكهف»، ثم أتبعها بعدد من المسرحيات تحمل نفس هذا الطابع التجريدي. غير أن ثمة فارقًا بين هذا المسرح الذهني يبدأ من عند الحكيم وبين ما آسميناه بالمسرح الاجتماعي الذهني؛ فالمسرح الذهني يبدأ من القضايا الذهنية البحتة ثم يحاول عرضها في قالب مسرحي، أما المسرح الاجتماعي الذهني فيبدأ من الواقع، من صعيم القضايا الاجتماعية الكبرى، ثم يحاول فلسفة هذه القضايا ومناقشتها واكتشاف القوانين التي تحكمها، ومن هنا كان «النقص الواضح في مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية هو في خلق الشخصيات وتحديث أبعادها وتحميلها عبء الصراع الذي يجريه داخل الذهن البشري، فالشخصيات في

 ⁽١) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية فياطالع التسجيرة، القاهرة، ١٩٩٣، ص٢ . وانظر لتحديد مفسهم التيار الاجتماعي الذهني في الواقعية الأوربية: ي.م. يفنينا - الواقعية الأوربية، ص٢٠ .

مسىرحه الذهني لا تبدو حية نابضة منفعلة بالصيراع متاثرة به ومؤثرة فيه، وهو نفسه- أي الحكيم- يعترف بأنه قمد خعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرمور^(۱).

وكما ظهر أثر التطور الاجتماعي والسياسي بعد سنة ١٩٥٧م في مسرحيات الحكيم الواقعية، مثل «الصفقة» و«الآيدي الناعمة»، فإن هذا التطور ذاته قد ترك بصماته على المسرحيات الذهنية عند الكاتب الكبير، واقترب بها من واقع الحياة، بحيث أصبحت تجمع بين الرمز الفكري والمواقف الدرامية، أي الخروج بالفكرة من مجال المطلق إلى مجال الواقع المحسوس، وأوضح مثال لذلك مسرحيته «أشواك السلام» (١٩٥٧م)، حيث نرى الصراع هنا يدور بين الحقيقة والتضليل، حقيقة من يحرصون على السلام وأضاليل من يزرعون الأشواك في طريقه، ولكن الصراع هذه المرة لا يدور داخل الذهن البشري بين المطلق من المحاني، بل يدور في واقع الحياة. ومن هذا القبيل كذلك مسرحيته «شمس النهار»، التي يعتبرها كثير من المستشرقين رد فعل واقميًا لتجربة الحكيم مع مسرح العبث في «ياطالع الشجرة»، وهي على وجه البقين كذلك، حيث تتناول بعض القيم الأساسية في بناء الفرد والمجتمع، وتطرح قضية الحاكم الصالح وأسس اختياره والعلاقة بينه وبين الرعية، وجميعها مشاكل ذات صبغة إنسانية عامة.

تلك- في إيجار- لمحة عن تطور المسرح المصري واتجاهاته في العقد السابع من القرن المنصرم، أردنا بها أن تكتمل صورة هذا التطور نوعًا من الاكتمال، كما أردنا إيضاح هذه الحقيقة التي يحتمل ألا تكون بحاجة بعد إلى إيضاح، وهي أن فترة الخمسينيات في حياة المسرح المصري كانت فترة تأصيل المسرحية الواقعية، أما فترة الستينيات فكانت فترة تطويرها والانتقال بها من الواقعية بمعناها التقليدي

⁽۱) د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص٣٦، ٣٧ .

الضيق إلى حيث تحتشد كل الإمكانات الفنية الحديثة لتكشيف نظرة الكاتب إلى الواقع من خلال التاريخ أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو الرؤية الفلسفية أو الرمز، وهي جميعًا إمكانات متاحة لم يعد الكاتب الواقعي يتحرج من استغلالها بغية الإيحاء بالواقع وتقديم بطريقة فنية غير مباشرة، حتى لنجد علمًا من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرة - وكانت فيما مضى شديدة الصرامة فيما يختص بالتزام الاديب يصرح منذ وقت ليس بالبعيد: ﴿إِنَا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين، ولكننا نجد من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية، ولا نؤمن بفلسفة الانطباعيين والتعبيريين والسرياليين، ولكن واجبنا أن نستفيد من أدواتهم الفنية على اختلافها الله والسرياليين، ولكن واجبنا أن نستفيد من أدواتهم الفنية على اختلافها في فلسفة ولاسك أن مثل هذا الفهم لمني الواقعية المعاصرة يتم عن تطور جدري في فلسفة هذا الاتجاء من الناحية الفنية.

900

⁽١) الواقعية الاشتراكية والمعاصرة، مجلة الأدب الأجنبي، توقمبر سنة ١٩٧٠م .

مسرحية الفرافير وتجرية الأصول الشعبية في المسرح المصري

ترى ماذا يمكن أن يوحي به عـمل مسرحي ينهض منذ البداية عـلى افتراض دوران الحـدث الدرامي في أي مكان وفي أي زمـان، أو خارج الزمـان والمكان إذا صح التعبـير؟ وإذا كان هذا الافتـراض نوعًا من تجريد الفكرة المسرحية وتعميمها فكيف يتسنى طرح هذه الفكرة من خـلال أشد الاشكال المسرحية التصـاقًا بالتراث الشعـي، وأكثرها استـمدادًا من أصوله المحلية وواقعه التاريخي ممشلاً على وجه الحصوص فيما يدعى «السامر الشعبي»؟

وإذا أمكن تفسير هذه الازدواجية من خلال القول بأن فن التعبيس من أكثر الفنون طواعية للنفاذ من الخاص إلى العام، ومن الموضوعي إلى المجرد، ومن تفاصيل الواقع ونثرياته إلى ما لا يحد من القيم والعلاقات، فكيف يمكن أن نفسر بناء الصراع المسرع على أساس رؤية اجتماعية واضحة الأبعاد والأطراف والشخصيات، ثم نتهي بإدارة هذا الصراع على أساس بيولوجي وطبيعي؟ بعبارة اخرى: كيف يمكن أن نطرح قضية الحرية، قضية السادة والفرافير، قضية الذين يربحون على حين لا يربحون شيئًا- كيف يمكن أن نطرح هذه القضية على هذا النحو، ثم نفرغ منها بأن الحرية المنشودة هي الحرية الفروير، والمنافقة، وهي مطلب محال، وبأن المعادلة التي يتكون طرفاها من السيد، وقوفور، ويأملان في أن الموت صوف يمحو من بينهما أسباب النزاع، حيى هذا الموت لا يضع حلاً لهذه المعادلة؛ إذ يتحول كل من «السيد» وقوفور، ويأملان في أن الموت صوف يمحو من بينهما أسباب النزاع، حتى هذا الموت لا يضع حلاً لهذه المعادلة؛ إذ يتحول كل من «السيد» وقوفور، إلى ذرات إليكترونية دقية، وحيث إن قانون الطبيعة يقضي بأن تدور الذرات

الأخف ثقلاً حول الذرات الأكبر ثقلاً، فإن الذرات الفرفورية الخفيفة- بحكم قانون الطبيعة- تدور حول ذرات «السيد» في حركة مستمرة رتيبة، مؤكدة أن عملاقة السيادة والتبعية علاقة مطلقة، وقانون طنيعي لا يتخلف؟!!

ولقد يوحي إسدال ستار النهاية على «فرفور» وهو يصرخ في جمهور النظارة: «ياعالم.. يافرافير.. الحقوا أخوكم.. شوفوا لنا حل.. حل ياناس.. لازم فيه حل.. لابد فيه حل.. النجدة..»(۱) - قد توحي هذه النهاية المفتوحة بمثل ما كانت توحي به نهايات «تشيخوف»، حين يكتفي برسم الصورة، ويتركها تحضر في نفسية المتلقي أخاديد مأساوية عميقة، أو يقنع بإثارة الفكر والشعور وتوجيههما صوب التجربة المطروحة، وحفزهما بالألم والمعاناة إلى التغيير، أو على الأقل في التغيير، أو على

بيد أن هذه الاستخالة الختاصية الضارعة ينبخي ألا تلهينا عن تلك الخطوات الوئيدة التي كان يخطوها البطل منذ البداية - أو قل كان يدفعه إليها المؤلف - لكي يصل في النهاية إلى ذلك المنعطف المغلق؛ فسهو قد جرب عديداً من الافتراضات الذهنية، وهو قد حاول وجوها مختلفة من وجوه تكييف العلاقة بينه وبين سيده، دون أن يحيط هذه الفروض بسياجها الاجتماعي الحي، ودون أن يغذي هذه العلاقة بما يمنحها حرارة الواقع ويقيها برودة الاحتمالات التجريدية العامة.

ودعك من اللوحة الأولى في المسرحية، حين يرفع الستار عن المؤلف وقفرفور» يبحثان عن «السيد» فلا يجدانه، وينتهز «فرفور» الفرصة ليسخر من المؤلف وينطلونه القصير الذي يكشف عن ساقيه الطويلتين الرقيقتين، وحذائه الذي يرتديه بلا جورب، ودعك أيضًا من جولة «السيد» وقوفور» بين عديد من الأسماء

 ⁽١) يوسف إدريس، الفرافــــر، الطبعة الأولى، القساهرة سنة ١٩٦٤م، ص١٤٤، وقد تم عرضهـــا على مسرح
 الجمهورية في ١٦ أبريل سنة ١٩٦٤م.

المضحكة التي تشيع في البيئة المحلية، حيث يتناولان هذه الأسماء بالتقد والسخرية المرة، ثم طوافهما بمختلف الحرف وقطاعات العمل في الحياة المصرية العامة، هادفين من خلال ذلك إلى العثور على مهنة تليق بجلال السيدة وتوائم مكانته- دعك من هذا جميعه، فالواقع أن تلك السلوحة- رغم طولها النسبي وحدة ما تضمنته من مفارقات لاذعة وتنديد بفساد بعض قطاعات الحياة العملية- ليست وثيقة الصلة بالصراع الأساسي في المسرحية، وهي إذا أخدت منفردة لا تعكس سوى توهج نزعة النقد الاجتماعي عند كاتبها، فقد كانت في هذه الناحية اكالطوفان الجارف الذي لم يفلت منه أحده (١١)، ولكنها من حيث علاقتها الوظيفية بالكل الفني قد لا تفضي إلا إلى جذب مشاعر القارئ أو المشاهد، وهدهدتها بالسخرية المريرة، التي لا تفجر من الضحك قدر ما تبعث من الاسي، وبالمفارقة الاليمة أو «الفكاهة الدامعة» التي تصل ما بين يوسف إدريس وتشيخوف بأوثن الاسباب.

والموقف الأساسي الذي ينطلق منه كاتب المسرحية - الدكتور يوسف إدريس - هو وضع «السيد» و «فرفور» في حالة مواجهة تشي بالتباين الفادح بين مستوين: مستوى سيد اختار لنفسه منذ البداية مهنة الحاد» أو «تربي» من بين عشرات المهن التي تعرض عليه، على حين لا نعرف و لا يعرف هو نفسه - لم قدر له أن يصبح سيدًا، مع أنه لا يتمتع بأية ميزات نفسية أو فيزيقية تبرر وضعه، ومستوى تابع لا نعرف ولا يعرف هو نفسه - لماذا فرض عليه أن يذيب شخصيته في غيره، ويرتهن نعرف وأمره، مع أنه ليس دون سيده من أي الزوايا نظرت. وحين تبدأ ساعة العمل؛ حفر القبور من أجل موتى لم يوجدوا بعد، يثور ذلك التساؤل الذي

⁽١) دكتور محمد مندور : جولة مع الفرافير، جريدة الجمهورية، ٢١ أبريل، سنة ١٩٦٤م .

يطرحانه معًا: من الذي ينبغي عليه أن يحفر، هل هو السيد؟ إن السيد يعترض على ذلك بحجة أنه السيد، وأن السيد لا يعمل، لأن عمله الأساسي همو مجرد السيادة، وإذن فإن الذي يتعين عليه أن يعمل وحده هو «فرفور» الذي لا يفهم بدوره لماذا يفترض فيه أن يشقى وحده، لماذا اختار له مؤلف المسرحية وضع فرفور يقنع بالعبودية دون أن يرفع صوته بالاعتراض؟

ومع ذلك فإن منطق التمرد النبيل لا يخفت تحت وطأة السيادة اللامفهومة، وإذ يأمره سيده بأن يقتل إنسانًا بريتًا يرتزقان من وراء موته، فيإن «فرفور» يرفض في إصرار؛ لأن المقتل تعبير عن الكراهية، وهو لا يكره الآخرين دونما سبب، وحين يقوم السيد نفسه بارتكاب هذه الجريمة يصرخ «فرفور» محتجًا على هذه البشاعة: ياناس. ياعالم. يابشر. القيم. العدالة. إلخ، ثم يهجر سيده، واضعًا بذلك حدًا لهذه العلاقة اللامتوازنة.

ونفهم من مطالع الحوار في الجزء الشاني من المسرحية أن هذا الفراق الذي ضرب بين الاثنين قد دام وقتًا طويلاً، رغم أنه في الواقع لم يستغرق سوى دقائق، ونفهم منه أيضًا أن «السيد» مازال يرتزق من مهنته كتربي كما كان في السابق، ولكنه قد أنجب كثيراً من الأبناء الذين يقومون عنه بهذا العمل، وندهش إذ نسمع أن من بين هؤلاء الأبناء أسماء مثل «نابليون»، و«موسوليني» و«هتلر»، وأن مهنة القتل قد تطورت على أيدي هؤلاء تطوراً رهيباً، حتى أصبح باستطاعة الواحد منهم أن يدفن في اليوم الواحد عشرات الآلاف دفعة واحدة، أما «فرفور» فيذكر من بين أولاده «سبارتاكوس» و«عنترة بن شداد» و«أبو زيد» وغيرهم بمن يرمزون بظروفهم التاريخية إلى كل المستضعفين والمغلوبين على أمرهم، الثائرين رغم ذلك على منطق القوة والاقوياء.

ومن مقارنة الأسماء في كلا الجانيين نستنتج بعض ملامح التجريد الذي يسم العمل المسرحي، ليس فقط لأنه يعتمد على الحوار والجدل ومقارعة المنطق بالمنطق، بل لأنه – كمذلك - يستمبدل بالإطار المحلي للحدد زمانيًا ومكانيًا إطارًا فملسفيًا وإنسانيًا عامًا، يستبدل بواقعية الفعل المسرحي وواقعية الشخصيات، واقعية القضية والأفكار، وكأنه لا يتناول تكييف المعلاقة بين سيد بالذات وفرفور بالتحديد، بل يتناول تكييف هذه العلاقة من خلال تطور الإنسانية بصفة شاملة.

وتبرز مـــلامح التجريد أكشـر، حتى تصبح أخـــاديد عميقــة في خريطة البناء المسرحي، حين تبدأ مرحلة الافتراضيات واحدًا تلو الآخر. ها هو «فرفور» يرفض اقتراح السيد باستئناف علاقتهما السابقة سيدًا ومسودًا قبائلًا له بماء فيه: «صح النوم. . كان زمان!! ٤، ثم ها هو يتلقف فكرة المساواة التامة بينهما، أن يكون ثمة نظام يعيشان في ظله متساويين في الأخــذ والعطاء، لا سيد ولا فرفور، كل منهما يعمل بقدر ما يعمل الآخر، ويربح قدر نصيبه من الربح، ولكن سرعان ما يتضح أن هذا الفرض بدوره غير ممكن من الناحية العملية؛ لأن كل مجتمع- مهما كان صغيرًا- لابد أن يكون فيه مسئول. . إنسان يتولى مهمة تحريك الجماعة والفصل فيما يضطرب من أمـورها، وهكذا يقترح «فرفور» على «السيـد» فرضًا آخر لتنظيم العلاقات الاجتماعية بينهما، ذلك أنه مادام «السيد» قد جرب السيادة مرة، فإن من حق «فرفور» أن يجرب هو الآخر، فربما نجح فيما أخفق فيه سيده، وهنا نشهد كيف يصبح الفرفورا سيدًا يتولى زمام هذه الجماعة الصغيرة، وهنا يتضح كذلك أن منطق السيادة في كل الأحــوال هو منطق واحد النبــرة والنغم؛ إذ يتنكر «فــرفور» بالتدريج لكل القيم التي تمرد من أجلها، وينسى أصله، بل وينسى أنه كان في يوم من الأيام فـرفورًا. ومـعنى ذلك أن هذا الافـتراض لـم يؤد هو الآخر إلى عـلاج جلرى للقيضية، فمازال جوهر السيادة والتبعية موجودًا، وإن تغيرت الأسماء والأشكال. إن «الفرافير» قائمة على أساس قاعدة أشار إليها يوسف إدريس في مجموعة مقالات لمه بمجلة الكاتب تحت عنوان «نحو مسرح مصري» (١) ، وهذه القاعدة تتمثل في إسسهام كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة في قاعة المسرح في خلق اللحظة المسرحية، وبمعنى آخر تتمثل في إزاحة ذلك الجدار الذي يفصل بين الجمهور وخشبة المسرح، والقضاء على عنصر الإيهام Illusion الذي يعتبر من أبرز سمات الأداء المسرحي التقليدي، والاستعاضة عن ذلك بما أسماه الكاتب حالة «التمسرح»، حيث يشعر كل متفرج وعمثل أنه يشترك بكل حرية في العمل المسرحي الذي يحرض، وبأن النص الذي يكون مادة هذا العمل ليس إطارًا جامدًا على الجميع أن يدوروا فيه ويلتزموا به، بل إن لهم مطلق الحرية في اقتصامه بالتغيير والتبديل كلما كان ذلك ضروريًا، ومن ثم توارى ذواتهم الخاصة المتفردة، وتذوب في ذات جماعية واحدة، في حالة مسرحية يسهمون في خلقها نصًا وأداء ومشاهدة (١).

ولكي نعطي الحالة التمسرح الهذه ما توخاه الكاتب من تقديم إطار شعبي للمسرحية المصرية ، فإننا ينبغي ألا ننظر إليها باعتبارها حيلة مستطرفة ، أو بدعة أداثية يقصد بها إلي جدة التكنيك وزلزلة البناء الراسخ للمسرح التقليدي ، بل ينبغي النظر إليها ولو مؤقتًا - من حيث كونها محاولة في الشكل المسرحي جملة ، محاولة للحودة بالمسرح المصري إلى جذوره الشعبية ، عن طريق تقويض عناصر النص الجاهز والممثل المختص والجداران الأربعة التي تحد خشبة المسرح وتوهم المناهد أنه ليس أمام واقع يمثل ، ولكنه يإزاء حياة تُعاش .

في ضوء هذه المحاولة- ولو أنها مـحاولة جد طموح كما سنشير فـيما بعد-يمكن أن ندرك الصيغة التي تطرح بها المسرحية فرضًا آخر لتكييف قضية الحرية، أو

⁽١) مجلة الكاتب سنة ١٩٦٤م .

⁽٢) انظر مقدمة المسرحية ص٧.

قضية السيادة والتبعية إن شئت؛ إذ يقتحم أحد المتفرجين خشبة المسرح دونما حرب، مقترحًا أن يقيم «السيد» و«فرفور» إمبراطورية يكون كل منهما فيها سيد نفسه، ويوافقان فورًا على هذا الحل «العبقري»، ويختاران للإمبراطورية الجديدة اسم «إمبراطورية فرفوريا العظمي»، وسرعان ما يتضح أن هذا النظام كذلك غير صالح عند التطبيق؛ لأن السيد باسم اللولة يتمكن من السيطرة على «فرفور» مرة أخرى وتسخيره لما يريده هو تحت شعار مصلحة الإمبراطورية، وهكذا تعود الدورة من جديد، ويصرخ «فرفور» في يأس: يعني فرافير وأسياد، فيرد عليه صوت من المتضرجين أيضًا بأنه لا ضير في الاسماء، لتكن فرافير وأسيادًا، أو جماعة ومسئولا، المهم أن لا يكون ثمة استغلال، هذا هو قانون المجتمع، أي مجتمع، اللهم إلا إذا كان «فرفور» يعرف قانونًا آخر بمكن أن يخضع له الإنسان!!

وواضح من هذا أن يوسف إدريس الذي بدأ مسسرحسسته داخل الإطار الاجتماعي لمفاهيم السيادة والتبعية والحرية والمسئسولية. . . إلخ، قد انتهى في آخر

⁽١) المسرحية ص ١٢١ .

المطاف إلى ذلك القرار الموحش الموتس، الذي يوحي بإلغاء كل العلاقات والفوارق الاجتماعية التي تلقي بأية مستولية على أي إنسان، انتهى إلى شعار الحرية المطلقة التي ترى مساواة العالم بالجاهل، والقسوي - بالمعنى البيولوجي - بالضعيف، وبذلك نقل التناقض من مستواه الاجتماعي إلى مستوى الطبيعة، ويعني هذا صراحة أنه مادام العيب كامنًا في الطبيعة التي يوجد فيها العالم والجاهل والقوي والضعيف، فإن أي حل للقضية غير ممكن ما لم يتم تغيير هذه الطبيعة، وهو تغيير - بالقطعلا أمل فيه ولا سبيل إليه، فحتى بعد الموت حين يصير الفرافير والسادة جميعًا إلى هاوية العدم الباردة، تظل ذرات الأولين دائرة حول ذرات الآخرين في حركة دائمة ليست لها نهاية ولا منها فكاك.

إن عدم المنطقية في تطور الصراع الدرامي، هذه الازدواجية في البدء بمستوى اجتماعي يتحول بالتدريج إلى مستوى طبيعي، إن هذا يواكب في الوقت ذاته تطويرًا غير متوقع وغير مقنع فيما يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية، فبما أن الكاتب يستقي ملامح هاتين الشخصيتين من منابع المسرح الشعبي، فإنه ولو دون قصد يضفي عليهما طابعًا اجتماعيًا شبه محدد، «فالسيد» في بداية الأمر أناني، كسول، يسترخي في أحادمه العبثية دونما عمل، طالبًا من «فرفور» أن يبحث له عن اسم (!!)، ثم عن مهنة، ثم عن زوجة. هذا بينما نستقبل «فرفور» باعتباره رمزًا لكل التعساء المتمردين، باعتباره نموذجًا من قاع الهرم الاجتماعي، فيه الكثير من ذكاء «فيجارو» (١) ومرحه وخفة دمه وانطلاق لسانه ومضاء ذهنه، وفيه كذلك الكثير من سخرية وخيال وفن شخصية «عوف» في قصة «في الليل» (٢) ،

⁽١) إحدى شخصيات الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه Beaumarchais

 ⁽٢) من مجموعة «أرخص ليالي»، طبعة الكتاب الماسي، القاهرة .

السمات جميعًا منسجم مع أفسعاله وأقواله وسلوكه طيلة الجزء الأول من المسرحية، فهر غير مقتنع بوضعه، شغوف بالسخرية من سيده، وبلادته، متسمرد عليه حين يأمره بإزهاق نفس بريئة، مفارق له حين يرتكب بيديه هذا الجرم البشع.

ومع مطالع الجزء الثاني من المسرحية يتغير وجه الصورة تغيرًا غير متوقع ولا مبرر، فها هو «السيد» الذي كان يصفه «فرفور» بأنه ليس أكثر من «مصاص دماء»، وها هو «فرفور» المتمرد نشدانًا للحرية والمساواة، ها هما معًا جنبًا لجنب يبحثان عن حل للقضية، وكمان هذا الحل يعنيهما معًا ويقدر متكافئ، ثم ها همما يجربان معًا مختلف الاحتمالات الممكنة: تارة تتساوى الأدوار في السيادة والتبعية، وطوراً يتبادلان دوري التابع والمتبوع، ومع تتابع الاحتمالات والتبعرب تكاد تنمحي الفوارق بين الشخصيتين رويداً، رويداً، وبقدر ما يفقد الفرفور من ثقته وتفاؤله وذكائه، تنمو نزعة الخير ومشاعر الإنسان في نفس السيد، حتى ليعترف له صاحبه في النهاية بأنهه أي السيد - أصبح «بني آدم» أما الاخير فلا يجد ما يعزي به «فرفور» سوى القول بأنهما إن أخفقا في الوصول إلى حل، فبحسبهما أنهما نبها الآخرين إلى المشكلة، ووضعا على عاتق الأجيال القادمة عبء البحث عن منفذ إلى الخلاص!!

هكذا ينتهي الجسميع إلى مسواقف تكاد تكون متطابقة إن لم تتسطابق بالفعل، وهكذا أيضًا ينحل التناقض المفسروض بين الشخسصيتين بما يمثلانه من منطلسقات اجتماعية، إلى تناقض بينهما معًا وبين الطبيعة، إلى صراع بين الإنسان والطبيعة: بين الإنسان وطبيعته الخاصة، ثم بين الإنسان والطبيعة بوجه عام.

هذا التمرد العاصف ضد قوانين الطبيعة، هذا التطلع إلى اجتياز كل الحدود والسدود بغية تحقيق المساواة المسطلقة والحرية المطلقة والخلاص المطلق، لا يفضي بنا فقط إلى الإحباط؛ لأنه يرتسطم بضوابط المجتمع من ناحية، وبقوانـين الطبيعة من

ناحية أخرى، بل إنه ليكشف كذلك عن بُعد جديد من أبعاد الازدواجية - أو قل التناقض - في البناء الدرامي للشخيصية، فعلى حين يرفض «فرفور» الفلسفة والمتفلسفين، ويسخر من نفسه أن أضاع عمره في قراءة كلام ثقيل يدور حول «مأساة الإنسان» و«الوجود والعدم» و«لخظة الاختيار» و«الإرادة الحرة»، وغيرها من قيم الفلسفة الرجودية بوجه خاص، نراه في مواقفه وغاياته لم يستطع الإفلات تمامًا من أسر هذه الشعارات، بدليل أن تمرده ضد منطق السيادة لم يكن في الحقيقة إلا تمردًا على كل نظام اجتماعي، ونشدانًا لحرية لا مقيدة ولا محدودة ولا مسئولة.

ولن نقف كثيراً عند هذه الحقيقة الأخيرة - رغم أهميتها -، فالواقع أننا لم نصل إليها إلا من خلال النظر في مدى منطقية الصراع الدرامي واستواء الشخصية المسرحية، والواقع كذلك أن جمهرة من عالجوا «الفرافير» من النقاد قد ركزت أكثر عا ينبغي على فلسفة المسرحية وكاتبها، بطريقة حرفت الأنظار عن قيمتها الفنية وأدواتها البنائية، فقرأنا لنعمان عاشور قوله بأن المسرحية «لا تحتكم إلى فلسفة متكاملة، وإنما هي معاناة لأفكار شخصية»(۱)، وقرأنا للدكتور صحمد مندور إدانة صريحة لربط الرضع الاجتماعي بقوانين الكون والطبيعة، «وذلك - كما يكتب مصدر الاستحالة في حل المعضلة التي واجهها المؤلف في مسرحيته؛ لأنه نسي أرادة الإنسان عندما أراد أن يأخذنا بقوانين المادة»(۲)، ثم قرأنا ذلك التساؤل الذي طرحه الدكتور لويس عوض عزوجًا بالدهشة والرفض: «هل رأيت تشاؤماً أبلغ من هذا التشاؤم؟ لقد جرب يوسف إدريس كل الأنظمة التي عرفها بنو الإنسان على مجتمعه الصغير ليحل مشكلة خضوع الإنسان للإنسان فلم يجد بينها نظامًا واحلًا بأتيه بأي حل محك أو مقنعه (٢).

⁽١) نعمان عاشور، الإقناع الدرامي في الفرافير، الجمهورية، ٢٨ أبريل سنة ١٩٦٤م .

⁽٢) د. محمد مندور، جولة مع الفرافير، الجمهورية، ٣١ أبريل سنة ١٩٦٤م .

⁽٣) د. لويس عوض، ماذا يجري في المسرح المصري، الأهرام ٢٩/٤/٤م .

ويمكن بالطبع أن نمضي في حشد هذه الشهادات النقدية وأشباهها، مما يتوقف عند فلسفة المسرحية بالمناقشة أو الرفض، ولكننا في تلك الحالة قد ننسى أن العمل لم يصل إلى ذلك المنعطف المسدود إلا من خلال بناء درامي لم يستو كل الاستواء على يد الكاتب، وشخصيات تمردت على قلمه فخرجت عن منطق الضرورة المسرحية، التي هي سمة كل عمل مسرحي جيد.

وأغلب الظن أن ذلك لم يكن ليحدث لولا أن الكاتب أراد أن يكون منظراً ومبدعاً في آن واحد، ومن ثم جاء عمله محكوماً بمنطق التجريب والمصادرة، وبدت الشخصيات والأحداث والأطر المسرحية كما لو كانت قد سخرت وبنظرة مسبقة لتحقيق فلسفة في الأداء المسرحي لم تنضج نضجاً كاملاً، ولتقرير قضية في العلاقات الاجتماعية لم تتجسد بكل عناصرها في وجدان الفنان وفكره، فخرجت مثقلة بجفاف الافتراضات اللهنية، وهكذا فإنه بدلاً من أن يكون العمل خطوة في طريق «مسرح مصري» كما أراده كاتبه آل في النهاية إلى صورة مكرورة من صور «المسرح الفهني»، الذي حمل عبه ريادته في أدبنا المعاصر الكاتب الكبير توفيق الحكيم؛ لأن نقطة البدء في الخالتين هي الفكرة، وهي الفضية، وإن كانت القضية التي تناولها صاحب «الفرافير» أكثر لصوقًا بهموم الواقع المحلى خاصة، وأشد تعبيراً عن أزمة إنسان العصر بصفة عامة.

ولا ضير- بالطبع- في أن يرتدي المبدع ثوب المنظر، ولاسيما إذا كان هذا المبدع كاتبًا مسرحيًا يُراد منه أن يحدد في ملاحظاته المسرحية إطار العمل وبيئته الزمانية والمكانية، وأنواع الملابس ودرجات الإضاءة، وملامح الشخصية وقسماتها، ومواصفات الممثل الذي ينهض بها- لا ضير في هذا كله؛ لأن تاريخ المسرح العالمي يرشدنا إلى تلك الصلة الحميمة بين الكاتب وخشبة المسرح، وهي صلة تدفع بعض الكتاب إلى إخراج مسرحياتهم بأنفسهم، كما تحفزهم إلى رسم الشخصية بعض الكتاب إلى ومرا الشخصية

وفي أذهانهم نوعية الممثل أو الممثلة التي تؤديها، بل لقـد يدفعـهم الحرص على كمال الأداء المسرحي إلى المشـاركة بأنفسهم في تمثيل ما يكتبون، مـثلما كان يفعل «موليير»، ومثلما كان يفعل أبو المسرح العربي «مازن النقاش».

إنما الضير- كل الضير- ألا تسعف المبدع مصادر إلهامه النظري، فيقع رهين التكلف أو المصادرة، بدعوى أن المسرح - مثله في هذا مثل بقية الفنون- لا يرتكز على شكل عالمي واحد، وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب شكلاً جديداً، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب هي "خلق مسرح مصري وروايات مصرية أصيلة تتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطوراً إلى المستوى الذوقي والجسمالي والمفهومات الفنية العالميةه (۱۱)، وكان كل تراثنا المسرحي بدءاً من مارون منقاش ومروراً بيسعقوب صنوع ومحمد عشمان جلال والقباني ومسحمد تيسمور وتوفيق الحكيم وشوقي ومحمود تيسمور، ونعمان حاشور، والشرقاوي، وسعد المدين وهبة، ويوسف إدريس نفسه- كأن كل هذا بدع من الفن لا جذور له ولا هوية ولا انسماء، وكأن علينا أن نعود مرة أخرى إلى أعمال التسلية الشعبية كخيال الظل و القره قول وحلقات السمر الشعبي، حتى نتمكن من خلق المسرح الأمثل في حدود ما تصوره صاحب «الفرافير».

الكاتب إذن حريص على تقديم مسرح ذي شكل محلي، متميز عن المسرح الأوربي بأصوله الإغريقية، وقد أضنى نفسه بالبحث عن هذا الشكل طيلة سبع سنوات منذ انتهى من كتابة «اللحظة الحرجة»، وصمم بعدها ألا يعود إلى الكتابة المسرحية إلا إذا عثر على المسرح المصري، و«المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة» (!!) كما يتخيلها. ورغم أنه يكاد يكون في حكم المتفق عليه أن المسرح العربي لم

⁽١) يوسف إدريس، مقدمة الفرافير، ص ٤ .

ينشأ إلا في كنف التيارات الثقافية المعاصرة، وبعد تعدد قنوات التأثير بين الآداب العالمية وأدبنا القومي، ومع أن البذور الدرامية في تراثنا الفصيح والشعبي لم تتطور ولم تتجاوز مرحملة الاحتمالات إلى مرحلة الأشكال المسرحية الكاملة، فانقطعت الصلات التاريخية والفنية بين هذه وتلك- رغم هذا جميعه فإننا مسوف نسمح بالاسترسال مع المؤلف فيما تصوره أساسًا لشكل محلي جديد في الأداء المسرحي، لنرى هل هو محلي حقًا، ثم لنرى مدى انطباقه على العمل المسرحي المائل أمامنا، إذ من خلال هذه الرؤية المزدوجة يمكن قياس حجم توفيق الكاتب على المستويين النظرى والعملي.

والأسلوب المحلي الذي يعتده الدكتور يوسف إدريس نقطة البدء في خلق ما أسماه المسرح المصري هو السامرة، ذلك الفن الشعبي الذي يضرب بجذوره في أعمق أعما السرح المصرية، والذي يعكس روح الإبداع الفطري ويمديهة الارتجال العفوي في تجمعات الطبقات الشعبية وحلقات السمر لدى الفلاحين والظرفاء من أبناء البلد، وبعبارة مختصرة هو ذلك الشكل الأولي الذي تجلى من خلاله ميل الإنسان المصري إلى تحقيق ذاته وهمومه تحقيقًا دراميًا، ومن ثم يمكن استقطاب الإرتجال، إلغاء ذلك الجسمات الرئيسية التالية: غياب النص المسرحي المكتوب، الارتجال، إلغاء ذلك الجدار الوهمي الفاصل بين جمهور النظارة وخشبة المسرح، والذي اصطلح على تسميته بالجدار الرابع، وأخيرًا كاريكاتيرية الشخصيات ونزعتها إلى إبراز الروح الشعبية الخفيفة الساخرة، مسواء كان هذا عن طريق تحديد الملامح النفسية والاجتماعية للشخصية، أو أضيف إليه بعض مؤثرات الأداء المسرحي كلااكياج أو الأصباغ أو الأقنعة التي يضعها المثلون على وجوههم، توفيرًا لذلك المناخ الكاريكاتيرى الساخر.

ويوسف إدريس يدرك مقدمًا أن بعض هذه السمات قد وجد منذ وقت مبكر في المسرح الصيني والياباني وعند "بريخت» و"بيرانـديللو»، ولكنه يفـرق بين استخلال هذه السمات كوسائل أدائية - كما فعل سابقوه - واستخلالها كمظاهر لجماعية الحالة المسرحية، حيث يفترض أن يشترك كل فرد من الحضور في خلق اللحظة الفنية واستكمالها، وهذه المشاركة هي روح كل الفنون الشرقية وليست روح المسرح فحسب، وهي السبب فيحا نلاحظه من غلبة الطابع الشحولي على الغناء الشرقي القديم، إذ الحان يبدأ بعناء جماعي من الكل حتى يصل الموجودون إلى لحظة الحد الأدنى من الانسجام والنشوة، تلك التي يحسس فيها الإنسان أنه قد أصبح على اتصال تام بغيره وبالجماعة والطبيعة والكون، حيتذ وعند هذه اللحظة لا يصبح ضروريًا أن يعني المرء بنفسه كي يمضي قُدمًا في طريق متعته الفنية، ولكن المعادة معظم الأصوات وينفرد بالأداء صبوت واحد من المستحسن أن يكون أجملها جميعًا، بحيث ينتشي صاحبه؛ لأنه يغني لهم ويرسل، وينتشي الإحرون؛ لأن

إلى هذه الروح الفنية الجماعية تعبود محاولة الكاتب تخصيص بعض الأدوار لعدد من الممثلين يجلسون في أماكن متفرقة من الصالة، ويقومون بنفس المهمة التي يقوم بسها المتفرجون في مسرح الكاتب الإيطالي المشهور «لويجي بسرانديللوا» وهؤلاء المتفرجون يتدخلون بكلمات قليلة وتعليقات عابرة أول الأمر، ولكنهم سرعان ما يشتركون اشتراكًا مباشراً في الفسعل المسرحي، وخاصة حين يخفق «فرفور» في العثور على مستوى معقول للعبلاقة بينه وبين سيده، إذ ذاك يتقدم المتفرجون- الذين جمعهم المخرج فيما يشبه الكورس في المسرح اليوناني القديم- إلى خشبة المسرح واحداً تلو الأخر، وكل منهم يطرح فرضاً، أو يقسترح رابًا أو

⁽١) السابق ص ٦ .

يدلى بملاحظة، الأمر الذي يخلق في نفسية المشاهد إيحاء دائمًا بأن ما يراه ليس وهمًا تمشيليًا يقف منه موقف المحايد، بل هي قضيةكل كائن بشري مـوجود في الصالة أو على خشبة المسرح، وهو بوجوده هذا مدعو إلى الإسهام بطريقة درامية في طرح المشكلة وتقليبهما على وجوههما والعثور علمي حل لها، أو التنبيه إلى ضرورة إيجاد حل لها على أقل تقدير.

وسقموط الجدار الفاصل بين المسرح والصالة على هذا النحو يقتضى بدوره عنصراً آخر من العناصر التي أقام عليها يوسف إدريس مسرحيته، ونعني بذلك عنصر الارتجال، فلكي تتحقق جماعية اللحظة الدرامية لابد وأن يشعر المتفرج بأن هذا الذي يجرى أمامه ليس تنفيذًا صارمًا لنص قد أعد سلفًا، لابد وأن يحس بمشاركته في خلق النص والإضافة إليه مثلما يشارك في أدائه وتمثيله، ولأن النص المرتجل بكامله مايزال حتى اليوم مخاطرة شبه مستحيلة من الناحية الفنية، فلا بأس في أن يلجأ الكاتب إلى الإيهام بهذا الارتجال عن طريق إغفال بعض رتوش الشخصية وهوامشها إغفالاً متعمدًا، حتى يبدو وكأن استكمال هذه الرتوش على خشبة المسرح جاء بمحض المصادفة، ولا بأس أيضًا بأن يكون النص مرنًا يسمح بأن يتدخل ممثل من هنا أو متفرج من هناك بملاحظة أو تعقيب أو إضافة نابعة من الجو الخاص الذي يحيط بالمسرحية وجمه ورها، ذلك أن المسرح المصري ينبغي- من وجهة نظر الكاتب- أن لا يعتمد على مخاطبة الشعور الفردي للكائن وسط الجماعة، بل على مخاطبة الشعور الكلي للجماعة المنبعث من بين أفرادها، ولمخاطبة هذا الشعور لابد من عين حدسية وإحساسية للمثل تقيس تجاوب النظارة، بحيث تتأنى أو تسرع أو تتوقف أو تضيف، بناء على مدى ودرجة هذا التجاوب، ومن ثم يمتلئ دور الشخصية ويثري بقدر ما ينضم إليه من جمهور الحاضرين الجدد ومشاعرهم^(۱) .

⁽١) انظر: مقدمة المسرحية ص ١٣ .

في ضوء هذا الارتجال- أو إن شئت الدقة الإيهام بالارتجال- يمكن أن نفهم صدر الجزء الأول من المسرحية، حيث يلج المؤلف إلى خسبة المسرح ليقدم العمل إلى الجمهــور في شكل مسودة لم تكتمل ولم تحدد فــيها الأسماء والمهن، مــعتذرًا باضطراره إلى الانصراف حتى يكتب بعض الحلقات الإذاعية، تاركًا اللسيد، و"فرفور" إنجاز بقية المهـمة: اختيار اسـم مناسب اللسيد"، ثم انتقـاء مهنة يرتزق منها، ثم زوجة، وفي ثنايا هذا جميعه تبدو روح نقدية لاذعة لا تفلت من شواظها قطاعات الحياة الاجتماعية على اختلافها، كما يبرز طابع الهجاء الدارج الساخر والمفارقات الذكية والملاحظات السريعة والجسمل الحوارية التي تومض قاطعة حاسمة مقتضبة، في إطار يعيد إلى الذهن بعض خصائص مسرح القافية وعروض السامر الشعبي.

والسؤال الآن: هل السامر الشعبي محلمي حقًا في نشأته وملامحه هذه التي حاول الكاتب استغلالها؟ بعبارة أخرى: هل يمثل تشبيت الشخيصية ونمطيتها، والإيهام بارتجال النص، وزعـزعة الجدار الفاصل بين الجمـهور والمثلين- هل يمثل كل هذا سمات شعبية تضرب بجذورها في أعماق الفولكلور المصري، بحيث يمكن تطوير بذورها الدرامية نحو خلق مسرحية متكاملة؟

لعل كاتبًا مـصريًا- فيما نعلم- لم يتطرق إلى طـرح المسألة على هذا النحو سوى المـؤلف المسرحي المعـروف ألفريد فـرج في كتــابه «دليل المتفـرج الذكي إلى المسرحة (١) ، فهو في بحثه عن أوليات السامر الشعبي يقدم احتمالين دون أن يقطع بأحدهما على وجه اليقين، الاحتمال الأول أن يكون السامر الشعبي قد انحدر إلينا عن تقاليد مسرحية عبرت مصر من خلال المسارح الأفرنجية التي أقامتها الحملة

⁽١) كتاب الهلال، فبراير سنة ١٩٦٦م، ص ٧٠ .

الفرنسية أو الجاليات الأجنبية التي كان يـحيي لياليها هواة وأنصاف مـحترفين من الأجانب، والاحتمال الثاني أن يكون هذا السامر مصري النشأة، وأن يكون ما بينه وبين الفولكلور الأجنبي من وجوه الـشبه راجعًا إلى وحدة الطبائع البشرية وتماثل المعقل والوجدان البشري، لا إلى مجرد الاتصال والنقل بين الشعوب.

ونستبعد من جانبنا الاحتمال الأول، فعلى الرغم من أن المسرح العربي الحديث مدين في نشأته وتطوره للاحتكاك المباشر بالثقافات الأوربية منذ بدايات القرن التاسع عشر، إلا أن أثر المسارح الفرنسية وعروض الجاليات الاجنبية في التراث الشعبي كان هين القيمة، إذ كانت هذه العروض تقدم باللغة الفرنسية أو غيرها من اللغات الأوربية، كما كانت مقصورة في ارتيادها على أبناء الجاليات الاجنبية وبعض المنتمين إلى الصفوة الراقية من سكان البلاد، ومن ثم لا نتصور أن مثل تلك العروض كانت قادرة على النفاذ إلى التجمعات الشعبية وحلقات اللهو والتسلية المحلية، بحيث تترك فيها هذه الخصائص البارزة التي ألمحنا إليها باعتبارها عناصر «السامر الشعبي».

وقد أدرك جورجي زيدان هذه الحقيقة حين ربط-أولاً بين المؤثرات الأوربية ونشأة المسرح السعربي، ثم لاحظ ثانيًا أن ما كمانت تقدمه المسارح الفرنسية لا يمكن اعتباره تمثيلاً عربيًا: قأما التمشيل يكتب جورجي زيدان كما هو عند الإفرنج لهذا العهد، فقد جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله كالطباعة والصحافة. كان بين رجال الحملة رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقين، وقد مشلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشييد مسرح للتمثيل سماه مسرح الجمهورية والفنون، لكن ذهب بذهابهم، وليس هو في كل حال تمثيلاً عربيًاها.)

⁽١) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة دار الهلال، جـ٤ ص١٣٩،١٣٨ .

العلاقة إذن بين هذه المسارح الفرنسية وفن السامر الشعبي شبه مقطوعة، أما فرق التمثيل الطوافة مثل فرقني أحمد المسيري وحمام العطار، وأما غيرها من حلقات اللهو والتسلية في الموالد والأفراح عبر القرى والاقساليم، فينبغي أن تربط بتلك بأصولها من التقاليد المحلية والمزاج الفولكلوري المصري، ينبغي أن تربط بتلك العروض البدائية التي كانت تقدمها الطائفة المعروفة «بأولاد رابية» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فلعل هذه الطائفة أقدم ما نعرفه من فرق التمثيل الشعبي الملصري، ولعلها- أيضًا- الدليل الحي على أن السامر الشعبي لم ينحدر إلينا من صلب المسرح الفرنسي والفرق الأجنبية. وقد وردت الإشارة الوحيدة إلى هذه الطائفة على قلم علي مبارك وهو أحد شهود العصر حين قارن في كتابه «علم اللاين» بين المسرح الأوربي وعروض التمثيل المحلي، وألم إلمامًا سريمًا بنشاط هذه الملائفة، وحدد سمات فنها فني تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، المائلة، وحدد سمات فنها فني تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية، يأخذون في تمثيلها وتصويرها وإبرازها في معرض للحسوس المشاهد، سواء كانت أمورًا حقيقية حصلت في الواقع ونفس الأمري (١٠).

وإذا كنا قد عدنا «بالسامر» إلى أصوله من التراث الشعبي، فينبغي ألا نتعجل فنعتسف علاقة بين هذه الأصول من ناحية، والعناصر التي أقام عليها يوسف إدريس تجربته من ناحية آخرى، حتى وإن كان الكاتب نفسه حريصًا على مثل تلك العلاقة، إذ الحقيقة أن تلك الأصول التراثية لم تتطور بشكل منتظم حتى يمكن أن ينهض عليها مسرح مصري عصري، كما ظلت حلقات السامر حبيسة المناسبات والمواسم والتجمعات الشعبية الخاصة، ولم تكن من المرونة والانتشار بحيث تجذب إلى مشاهدتها عامة المنقفين والمشتغلين بالأدب، كما أن موضوعاتها وعناصرها

⁽١) علي مبارك، علم الدين، الإسكندرية سنة ١٨٨٢م، جـ٧، ص٤٠٣ .

الدرامية كانت بدائية وساذجة إلى حد يجعل من القول بأمومتها للمسرح المعاصر ضربًا من الشطط، وأحيانًا كانت هذه الموضوعات تحفل بالملاحظات الفاضحة والإشارات المكشوفة والإيماءات الستي تخدش الحيساء، وتجرح المروءة «مما تأباه النفوس، وتمجه الطباع من الأفعال الفظيعة والأقوال الشنيعة، التي ينفر منها كل من له جانب من العقل والدين ومسكة من الحياء والحشمة»(١).

لم يبق إلا افتراض أخير. . افتراض إن لم يؤد إلى القطع فقد يؤدي إلى الرجحان، ونعني بذلك أن يكون الكاتب قد استقى من نفس النبع الفياض الذي السحق منه العظام أمشال «موليير» و«جولدوني»، نبع الكوميديا ديللارتي -Com media dell, arte بروافله الزاخرة وامتداداته اللاسحدودة في كل أنحاط الكوميديا الأوربية الحديثة، وسواء كان أثر هذا النبع في تجربة «الفرافير» مباشراً أو غير مباشر ، فإن من المؤكد أن نحاذج هذه الكوميديا وأعمال من تأثروا بها قد لفتت على الأقل نظر الكاتب إلى بعض التقنيات الرائجة في المسرحية الأوربية الحديثة مثل الارتجال Improvisation وإزالة عنصر الإيهام بإسقاط ذلك الحاجز التقليدي الصلب بين النظارة والمسرح، والتركيز على الشخصية النمطية الثابتة Type .

والكوميديا ديللارتي- أو كوميديا الأقنعة، فكلاهما بمعنى واحد- إيطالية الأصل، شاعت في الفترة ما بين أواسط القرن السادس عشر وأوائل القرن الثامن عشر، واتسمت منذ البداية بطابع الارتجال، واعتمدت على شخصيتين نموذجيتين تنتقلان من مسرحية إلى أخرى، هما: شخصية الخيادم الذكي المرح، السليط اللسان، الواسع الحيلة، وشخصية السيد الأخرق المفتون، ولأن هذه الشخصيات بطبيعتها لم تكن تشير إلى ذوات متفردة بقدر ما تشير إلى فتات وطبقات اجتماعية مختلفة الانتماء، فقد جرت العادة في معظم الأحوال بأن يرتدي الممثلون أقنعة تتنوع بتنوع المستوى الذي تمثله الشخصية والشريحة التي تتسب إليها، فللسادة (١) الساين مر٤٠٤.

أقنعة، ولأتباعهم أقنعة، وللمحبين- العنصر الغنائي في كوميديا ديللارتي- أقنعة تتميز بدورها عما يرتديه الآخرون.

وقد عبرت هذه الكوميديا في وقتها عن نزعة ديمقراطية كامنة، وترقرقت من خلالها مطامح إنسان هذا الزمن إلى الحرية والحياة، واستطاعت بالفكاهة والهجاء النقدي تارة، وبالتشويق والإثارة والمتعة الموسيقية تارة أخرى، أن تلج إلى قلوب عشاق المسرح ورواده، كما استطاعت أن تستوعب خير ما في التراث الأوربي من تقاليد الفارس Farce واحتفالات الكرنفال ومواكب الاقنعة، وبهذا جميعه تركت بصمات لا تزول في رقعة المسرح الأوربي المعاصر(١١).

أترانا- بعد- بحاجة إلى البرهنة على أن كل هذه الوسائل الأدائية قد أثرت- ضمن ما أثرت- في مسرحنا المعاصر؟ وآليس من المعقول أن يكون هذا الستأثير قد تم عن طريق قنوات الاتصال المتعددة بين مسرحنا والمسرح الأوربي المعاصر، بدلاً من أن نعود بهدا التأثير إلى مسارح الحملة الفرنسية التي يصعب التصور بأنها تركت نتائج ذات بال في عروضنا الشعبية؟ ثم إذا كان لابد من البحث عن مصدر إلهام «للفرافير» وما حاولته من جديد، أفلا يكون أولى أن نبحث عن هذا المصدر فيما قرأه كاتبها وشاهده من أعمال موليور وجولدوني وبيرانديللو وبريخت وغيرهم، بدلاً من الوقوف عند أشكال محلية بدائية لم تتطور، بل ولم تكن تحمل في موضوعاتها وعناصرها الدرامية إمكانات هذا التطور؟!

حتى الأقنعة التي قدم الدكتور يوسف إدريس مسرحيته بالتهجم عليها، لأنها ليست سمة من سمات السامر الشعبي، ولأن «شعبنا يكرهها تمثيلاً أو حقيقة»^(۲)، هذه الأقنعة نرى الكاتب يلجأ إليها بطريقة أو بأخرى، حين يقــدم إلينا «الفرفور»

⁽۱) انظر :. Literary Encyclopedia, Moscow, 1966, volume No. III, pp. 683 - 685

⁽٢) مقدمة المسرحية، ص١٤ .

في اللوحة الأولى من المسرحية وقد ارتدى ثيبابًا قديمة هي مزيج من أردية البهلوانات والأراجوزات والمهرجين، أما وجهه فقد طلي بالدقيق أو المساحيق البيضاء أو وضع عليه قناع خاص به. فيهل تراهم في عروضنا المحلية القديمة كانوا حريصين على ارتداء الأقنعة أو مدركين لوظيفة القناع المسرحي في الإشارة إلى ثبات الشخصية وغطيتها؟!

لقد أراد الدكتور يوسف إدريس "لفرفوره" أن يكون لسان الجماهير المحتشدة لتراه، أراده أن يرفع صوته الفيحسوا جميعًا أنه ليس صوته ولكن صوتهم هم، لا لأنه جميل، ولكن لأنهم يتعرفون فيه على ملامحهم وخصالهم، على صبرهم الطويل الذي لا مبرر له، على سخطهم، على طريقتهم في إبداء السخط، أراده المريجًا من البطل الأرضي السماوي الجني الأدمي، حتى يصبح لكلامه فاعلية لا يستطيعها أي كلام آخر، وحتى يتقبل الناس هذا الكلام، كما لا يتقبلون أي كلام آخر،

أراده هذا كله، وأكثر من هذا كله، بيد أن بطله المأصول لم يكد يستطيع الصمود عند أول تجربة، فاكتفى بأن يكون نسخة من سيده حين أتيحت له فرصة السيادة، ثم قنع بأن يكون فرة شائهة تدور حول ذرات السيد دورانًا بائسًا يائسًا، ثم لما أحس بضيق حلقة الحصار من حوله أخذ يجأر - بينما تسدل الستار - باستغاثة دامعة ضارعة: «لابد من حل. النجدة..»، وهيهات له أن يُغاث، لقد حوله مبدعه من ظاهرة اجتماعية حية، إلى ظاهرة طبيعية محكومة بنظام أبدي لا تبديل له، وهل لما قضت الطبيعة من تبديل؟!!



⁽١) السابق، ص ١٨.

السرحية الاجتماعية النهنية

تنتمي مسرحية «شمس النهار» التي أصدرها الكاتب الكبير توفيق الحكيم سنة المعتماعية من حيث تناولها لبعض القيم الاسماسية في بناء الفرد والمجتمع، مثل اجتماعية من حيث تناولها لبعض القيم الأساسية في بناء الفرد والمجتمع، مثل قضية «الحاكم الصالح»، وأنه يجب أن يخرج من قلب الشعب حتى يستطيع الإحساس بآلامه وآماله، ومثل «العمل» وأنه القيمة الكبرى في حياة الإنسان؛ ومثل «مسئولية الفرد إزاء الجماعة»، ومثل «الإصلاح الخلقي»، وأنه ينبغي أن ينبع أولا وقبل كل شيء من داخل الإنسان، فإذا صلحت أخلاق الفرد صلحت بالتالي أخلاق المجتمع، ثم هي ذهنية من حيث إنها لا تعكس هذه القضايا من خلال المناصيل الواقعية ونثريات الحياة اليومية، بل إنها تفلسف هذه القضايا، وتعرض لها من خلال المجلل والمناقشة والحوار الذهني والفكاهة الذكية، حتى تستخلص القانون العام الذي يحكم الظاهرة، وتستقطب المعنى الكلي من بين ركام المشاهد والصور الجزئية، ومن هنا ذلك الطابع «التعليمي» الذي يغلب على المسرحية.

ولقد أراد الحكيم نفسه أن يلقي ضوءًا على الأسلوب الذي اتبعه في بناء مسرحيته، فقبال في مقدمة المسرحية: قهذه مسرحية تعليمية، والأعمال التعليمية في الأدب والفن من " كليلة ودمنة " إلى " حكايات لافونتين " إلى مسرحيات "بريخت " وغييرها من آثار هذا النوع، إنما تهدف إلى توجيه السلوك الفردي والاجتماعي، وهي في أحيان كثيرة لا تخفي مقاصدها، وتتخير من العبارات ما يصل توًا إلى النفوس ويرمخ في الأذهان، وتنتقي من وسائل التعبير أوضحها وأبسطها، وتتخذ أحيانًا من وضع الحكمة والمفرى في صورة مباشرة سلاحًا من

أسلحتسها، وهي على خلاف الفن الآخر السذي يخفي وجهه ويدعك تكتسشف ما خلفه، تكشف هي الفناع وتقول لك: «نعم أريد أن أعظك فاستمع إلي!».

وإزاء هذه الصراحة منها نصغي إليها راضين، وهكذا أصغينا ولا نزال نصغي إلى حكم الكليلة ودمنة وعظات الافونتين ومسرحية البادن التعليمية لبريخت، دون أن نضجر عما نسمع، ذلك أن الوعظ في حد ذاته فن، مادام قد قدم إلينا في شكل جميل،(١٦).

وإذن فهذه المسرحية من قبيل المسرحيات «التعليمية» أي التي تهدف إلى التوجيب المباشر والإسهام في الإصلاح الخلقي والاجتماعي، ومن سماتها كما يقرر الحكيم نفسه- وضوح صلتها بالمجتمع، والمباشرة في استنباط الحكمة واستخراج المغزى من الحدادثة أو الموقف، وبساطة الوسائل التعبيرية في الالفاظ والتراكيب والحوار جملة.

ولقد أشار الحكيم إلى المسرحية التعليمية عند «بريخت» في مقام التدليل على أهمية هذا النوع من المسرحيات، وينسبغي أن لا نقبل هذه الإشارة على علاتها، فلقد عودنا الحكيم على أنه لا يشير مثل هذه الإشارة إلى كاتب أو مذهب إلا إذا كان قد اطلع عليه وتمثله قدرًا من التمثل، ويصبح هذا الكاتب أو ذلك الاتجاه- من هذا المنطلق- رافدًا من الروافد التي تكون ثقافة الحكيم المسرحية.

ومسرح بريخت الذي يشير إليه الكاتب «تعليمي»، باعتبار أنه اليوقظ في المشاهد ظمأ إلى المعرفة- كما يقول بريخت نفسه- ويعلمه الإحساس بالسعادة في الصراع من أجل تغيير الواقع (٢٠٠٠). وهذا المسرح يقوم على عنصرين أساسيين: الملحمية والتغريب، فالملحمية تتمثل في تحييد المتفرج وإيقاظ فاعليته، ثم في جعل

⁽١) توفيق الحكيم، مقدمة «شمس النهار»، مكتبة الأداب، القاهرة، سنة ١٩٦٥م .

⁽٢) ي. م يفنينا، الواقعية الأوروبية ص٢٦٠ .

الإنسان ذاته موضوع الظاهرة المسرحية، ثم في التوجمه بالإثارة إلى عقل المشاهد لا إلى شعوره فحسب، وأخيرًا في عـدم تسطح الوحدة المسرحية واللجوء بدلاً من ذلك إلى شعوره للاحداث تجري فيما يشبه الخطوط المتقاطعة أو المنحنية (١١) ، أما التـغريب فيعني ملاحظة غير المالوف فيما هو مالوف، ورؤية المفاجئ فيسما يتكرر كل يوم، وباختصار رؤية «الغريب» في الظواهر والاحداث العادية، بغيـة إلهاب ذهن المشاهد ودفعه دفعًا إلى التفكير فيما يراه، والتفكير-كما يقولون- بداية التغيير.

وإذا كانت «شمس النهار» تهدف إلى غاية «تعليمية» بتوجيه السلوك الفردي والاجتماعي عن طريق مناقشة بعض القيم الاجتماعية، فإن من الواجب هنا أن نشير إلى أن هذا النوع من المسرحيات ليس جديداً تمامًا بالنسبة للحكيم، فمن المعروف لدى المشتغلين بأدب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهني قد تعرض في أخريات الكاتب لتطور كبير من حيث الشكل والمضمون، أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس- عن التجريد البحت وأصبح أكثر تحقيقًا لقاعدة الصراع الدرامي بين الأشخاص والمواقف والافكار. وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التي تمس للجتمع البشري المعاصر، مثل الصراع بين القوة والقانون: «السلطان الحائم» (") ، والكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات: «أشواك السلام» (") ، وتسخير التقدم العلمي من أجل محو الفقر والجوع: «الطعام لكل فمه (أ) ، وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تمامًا من آثار فلسفته المثالية والطلاقه في معالجة القيضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك

 ⁽¹⁾ انظر عن المسرح الملحمي مقدمة المدكتور عبد الرحمن بدي لمسرحية العائرة الطباشير القوقارية، العدد ٣٠
 من سلسلة رواتع المسرح العالمي.

⁽٢) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، ١٩٦٠ م.

⁽٣) توفيق الحكيم، أشواك السلام، القاهرة، ١٩٥٧م .

⁽٤) ترفيق الحكيم، الطعام لكل فم، القاهرة، ١٩٦٣م .

لا نستطيع أن نغفل ما طرأ عملى مسرحه من تطور فني وفكري، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهسني الرمزي المحض، لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم فبالواقعية الفكرية».

وتتكون مسرحية «شمس النهار» من ثلاثة فصول، وتقع أحداثها خارج الزمان والمكان؛ لأن القضايا التي تطرحها هي قضايا كل زمان ومكان، ومن ثم لا يهم فيها تحديد أبعاد القضية المطروحة عن طريق المناقشة وتبادل وجهات النظر بين الشخصيات، وفيها يتضاءل الدور الذي يقوم به الفعل المسرحي ويعظم الدور الذي يقوم به الحوار الذكي الذي يؤدي في النهاية إلى بلورة القضية والحل المقترح لها.

وبطلة المسرحية هي الأميرة قشمس المنهارة بنت السلطان قنعمانه، تلك الفتاة التي برعت منذ صغرها في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والعزوف عن مغريات الحياة. وحين تبلغ سن الزواج فإنها ترفض أن تتزوج كما تسزوج بنات الملوك، إنها تشترط فيمن تختاره زوجاً لها ألا يكون من الأمراء الكسالي، تريده أن يكون إنسانًا قبل كل شيء.. قد يكون معدمًا فقيرًا من عامة الشعب، ولكنه في نظرها خير ألف صرة من أولتك الذين يتمتعون بالثروة والجاه، ولكنهم يفتقدون أهم شيء: الإنسانية.

ورغم أن أباها السلطان يتمنى لو تزوجت مــثلما تزوجت شقيقاتهــا من أمير غني ذي مملكة وسلطان، إلا أنه في النهاية يضطر للرضــوخ لشروطها، ويعلن في المدينة أن بنت السلطان تريد الزواج، وأن أهل البلد جميعًــا بغير تمييز لهم الحق في أن يتقدموا لطلب يدها، ولها وحدها حق الاختيار من بينهم.

ويتقـــدم إلى الأميرة كــشيرون، منهم الأمــير ومنهم الغني صـــاحب الأملاك؛ ولكن مصيرهم جميعًا يكون الإخفاق.

وأخيـرًا. . يتقدم إليهــا الرجل الذي كانت تحلم به وتتمناه: رجل من عــامة الشعب، فقير لا يملك حتى ثمن رداء جديد يبرتديه، غير أنه يملك شيئًا ثمنًا لا يملكه الآخرون: يملك نفسًا حرة متمردة، تأبي أن تعيش عالة على الآخرين، وترى السعبادة في العمل، وتعتبقد أن مستبولية الإنسان الكبيري هي أن يصنع مستبقيله بجهده وعرقه، وذلك هو المعنى الإيجابي للحياة.

ومنذ أول مشهد حواري بين «شمس النهار» والفارس الفقير «قمر الزمان»، تحس أنه فتى الأحلام الذي كانت تبحث عنه، وبما أنه ليس على استعداد للمماراة والمجاملة، فإنه يفجر منذ الوهلة الأولى تلك الأفكار التي كانت ما تفتأ تراودها:

شمس: اسمع ياقمر الزمان! ألم يخطر لك أنك إذا فزت بي سأكون لك بمالي وجاهي؟

قمر: وماذا تصنعين أنت بي عندئد؟

شمس: هذا شأنير.

قمر: ولكنه شأني أيضًا.

شمس: ستكون زوجي. . ولن يطالبك أحد بأن تصنع شيئًا .

قمر: إنى لم أتعود أن أعيش دون أن أصنع شيئًا .

شمس: ستصنع شيئًا. . سندريك لتصبح يومًا حاكمًا.

قم: حاكمًا؟

شمس: نعم. . حاكمًا مثل أبي.

قمر: ومن قال إني أريد أن أكون مثل أبيك؟

السلطان: هذا فوق الاحتمال.

الوزير: تخرسه في الحال!

شمس: الصبر! الصبر! أرجوكم! .. لماذا ياقمر الزمان لا تريد أن تكون حاكمًا مثل أبي؟

قمر: إن أباك لم يكن في يوم ما محكومًا.

شمس: بالطبع لا.

قمر: الحاكم يجب أن يخرج من المحكوم.

الوزير: إن هذا الرجل خطر!

السلطان: حقًا .

شمس: (لقمر) هذا إذن ينطبق عليك؟

قمسر: لا.. المحكوم الجيــد هو الذي يصنع الحاكم الجــيد.. وأنا لم أثدرب بعد ولم أتكون التكوين الكافي للمحكوم الجيدة(١) .

هنا تتبلور القضية الأساسية التي تطرحها المسرحية، قضية «الحاكم الصالح» الذي ترى المسرحية أنه ينبغي أن يخرج من صلب الشعب حتى يحس بآلامه وآماله، ورغم أن «قمر الزمان» (رمز الشعب) يرفض التصدي لمسئولية الحكم بحجة أنه لم يتكون التكوين الكافي، فإن مواقفه فيما يلي من فصول المسرحية تؤكد أنه برفضه هذا لم يكن يقصد إلا نقد السلطة حين لا تتبح فرصة التربية السيامسية السليمة للشعب جميعه، ذلك أن المشكلة ليسمت فقط في أن يختار الحاكم من صميم الشعب، بل لابد أن يكون هذا الشعب نفسه واعيًا بمسؤليته وأهدافه حتى يستطيع اختيار الحاكم الصالح.

⁽١) المسرحية ص ٣١-٣٢ .

على أية حال فإن "قمر الزمان" المعدم الذي لا يملك غير نفسه، يحظى بالقبول من الأميرة، غير أنه بدوره لا يوافق على إعلان زواجــه منها، ما لم تتح لكل منهما فرصة معرفة شريكه، معرفة تنبع من واقع الحياة العملية، وليست مجرد معرفة نظرية.

ورغم اعتبراض السلطان - الأب- فإن شمس النهار توافق على اصطحاب قمر الزمان في رحلة طويلة خمارج المدينة يتاح فيها لكل منهمما معرفة الآخر، وتتخلى الأميرة عمما كانت فيمه من أبهة وخدم وحماشية، وتسرضي بأن تتبع ابن الشعب البسيط متنكرة في زي جندي عادي حتى لا تثير ريبة أو شكًا.

وعلى امتداد الفصل الثاني يتخذ المؤلف من رحيل البطلين معًا وسيلة لتأكيد بعض القيم الأخلاقية والاجتماعية، وهنا يبرز مكثفًا ذلك الطابع التعليمي الذي صدرنا به الحديث، ليس فقط لأن الكاتب يجسد الفكرة من خلال المواقف على طريقة بريخت، بل لأنه - كذلك- يجنح في صياغة هذه المواقف إلى قالب تراثي لصيق بوجدان القارئ العربي وفكره، وهو قالب الرحلة بما يهيئه من تنوع الرؤى والمشاهد والأوضاع، وبما يولده من إيماءات إلى قصة الخضر وموسى عليهما السلام؛ ففي كلتا الحالتين كانت الرحلة طريقًا إلى الإرشاد والكشف، وفي كلتيهما علاقة المتعلم الراغب في المعرفة بمن يملك إمكانية التعليم والتعريف، وفي كلتيهما تنبهم بعض التصرفات لسعض الوقت، ثم سرعان ما تنضح الحكمة منها فتزول أسباب العجب والدهشة؛ فحين يحس الراحالان - شمس النهار وقمر الزمان-بلذع الجوع، ولا يسجدان في الخلاء الواسع ما يطعمانه، يقتسرح قمر الزمان أن يبحث كل منهما عن طعامه بنفسه، بل يسالغ فيعهد إلى الأميرة بالعمل الأصعب، موضحًا حكمة تصرفه بقوله: «إن العمل الأصعب لا يقوم به إلا الإنسان الأعظم»، وحين يجدان شــجرة تفاح حافلة بــالثمر، لا يزيد قمــر الزمان على أن

يقطف منها أربع تفاحات، لكل منهما اثنتان، وإذ تلاحظ الأميرة أن التفاح على الشجر وفير، يرد عليها الآخر بأن «الشراهة تقتل روح المتعة»، وبأن «الطاقات المبددة يجب الاحتفاظ بها لما هو أنفع».

وخلال الرحلة تفاجأ شمس النهار وقمر الزمان برجلين يحملان مالاً سرقاه من خزانة حاكم المدينة المجاورة "حصدان"، ويتضح أن هذين الرجلين هما ملاحظ خزانة الأمير ومساعده، تمكنا من اختلاس أموال الخزانة وهربا بها، وبدافع الشعور بالمسئولية يتطوع البطلان للقبض عليهما بهدف تسليمهما للأمير حتى ينالا ما يستحقانه من عقاب، وحين يتسامل اللصان عن مصلحة هذيبن في القبض عليهما، يجيب قمر بأن الواجب، هو الذي يقضي بذلك، "ليعترفا باللذنب ويطلبا الصفح ويقسما على الاستقامة، فالاعتراف بالخطأ والندم عليه هو بداية "تطهر، النفس وصفائها.

ويصل الراحالان إلى قصر الأمير «حسدان»، ويردان إليه المال المسروق. وتقديرًا من الأمير لأمانتهما يعين شمس النهار- المتنكرة في ثياب جندي- حارسًا خاصًا له، كما يوصي بإكرام قمر الزمان وتهيئة أسباب الراحة له. وإذ تقوم شمس النهار على خدمة الأمير، فإنها تحاول بدورها التأثير عليه بتلك المبادئ التي بثها فيها قمر الزمان، إن الأمير مثلاً يطلب إليها أن تحمل عنه عباءته فترد عليه بأنه ينبغي أن يحملها بنفسه، لانها تريد له أن يكون رجلاً كاملاً، و«الإنسان الدي يقوم بنفسه هو الاكمل، والذي يحتاج إلى أن يقوم له غيره بما لا يستطيع هو الأنقص»، وتنجح شمس النهار بهذه الطريقة في إعادة «صنع» الأمير فتجعل منه «إنسانًا»، مثلما استطاع قمر أن يحولها هي بمبادئه وقيمه من مجرد أميرة عادية إلى فيلسوفة متمردة على طبقتها، وعلى ما تتسم به هذه الطبقة من سلبية وبلادة وخمول.

ثم يتضح المستور، ويكتشف الأمير أنه بإزاء امرأة وليس إزاء جندي كما كان يعتقــد، ويختلط في نفسه الحب بالشــعور بالامتنان، وهنا تبلغ المسرحــية ذروتها، فهل تتزوج شـمس النهار من الرجل الذي (صنعها) - قمـر الزمان؟ أم تتزوج من صنعته هي - الأمير حمدان؟

إن الحكيم هنا يطرح طرقًا من الفكرة التي طرحها في مسرحية "بيجماليون"، تلك الفكرة التي تقول: "باننا فعلاً نحب مخلوقاتنا، ولا نحمل لحالقينا إلا التقدير"، ولكن قمر الزمان يحسم الموقف حين يقرر أن ينسحب من حياة «شمس النهار"، معتقدًا أنه قام بواجبه حين ساعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيراً عما كانت تفهم، وواجبها الآن ليس الزواج، وإنما واجبها الأساسي «أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه»، ويسدل الستار على الفصل الأخير، بينما ترن في آذاننا مقاطع هذه اللوحة الحوارية الأخيرة:

قمر: ليس من حقي أن أرغمك على التشرد طول حياتك، ليس من أجل هذا تكونت كل هذا التكوين.. إنه من أجل أن تصنعي شيئًا مفيدًا، إنك تنتظرين من حمدان أن يصلح بلده، وبلدك فيما أعتقد ليست خيرًا من بلده.

شمس: معنى ذلك . . .

قمر: نعم.. معنى ذلك أن تسلكي نفس طريق حمدان.. أن تعودي إلى بلدك وتعملي على إصلاحه .

شمس: عفردي؟

قمر: نعم بمفسردك، شعبك محتساج إليك، ولن يقبل تغييسرًا أو إصلاحًا إلا ِ منك وحدك، النابتة منه، والناشئة فيه.

شمس: وأنت؟

قمر: أعود إلى حياتي، حياتي التي يجب أن أعيشها، مع أولتك الذين نشأت بينهم.

شمس: وسعادتنا؟

قمر: فلنفكر في سعادة الآخرين.

شمس: أي حياة مرهقة تلك التي تنتظرني!

قمر: أصحاب الرسالات لا يستريحون.

شمس: أما من حل آخر؟

قمر: توجد حلول كثيرة.. ولكني اخترت الأصعب.

شمس: نعم . . والأقسى!

قمر: ولكنه الأجدر بشخصيتك.

شمس: هل تظن أيها الحبيب أني سأستطيع الصمود؟

قصر: تستطيعين أكثر مني.. وليس من المناسب الآن أن أكشف لك عن فداحة ما أتحمل، ولكن لابد لنا من الشجاعة!

شمس: مادمت تريد ذلك فهو إذن الأصوب.

قمر: وداعًا ياشمس النهار!

شمس: وداعًا ياقمر الزمان^(١) .

وإذن فهذه المسرحية تعليمية بأدق ما تحمله هذه الكلمة من معنى، تعليمية لأن غايتها الأساسية تأكيد هذه القيم التي أشرنا إليها خلال ذلك العرض التحليلي، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهو أن نوعًا من التطور قد طرأ على مسرح الحكيم الذهني في الفترة الأخيرة، فأصبح أكثر اهتمامًا بالقضايا التي تؤرق ضمير المجتمع المعاصس، صحيح أنه حتى في هذه المسرحية لم يستطع الحكيم أن يتخلص من

⁽١) المسرحية ص١٧٢-١٧٣ .

منهجه الطوباوي، فرأيناه يحل مشاكل اجتماعية بحتة كمشكلة «الحكم» حلاً مثاليًا أخلاقيًا؛ كما رأيناه يعول كثيرًا على ما يسمى «بالإصلاح الذاتي» للنفس والسلوك، رغم أن الظاهرة الاجتماعية ينبغي الاقستراب منها بمنهج اجتماعي أولاً وقبل كل شيء، وليس بمنهج طوباوي مثالي. ومع ذلك لا يمكننا أن نغفل النواحي الإيجابية في هذا العمل: من علاج لقضايا واقعية، إلى هجر لما عرف به الحكيم من حيرة وقلق وتشاؤم، إلى ثقة في قدرة الإنسان على تطوير العلاقات الاجتماعية.

ولقد اعتبر كثير من الدارسين «شمس النهار» نموذجًا راقيًا للمسرح التعليمي في مصر، وتستمد هذه السرحية أهميتها- في نظرهم- من أنها عمل جيد من الناحية الفنية الجمالية، وواضح في هدفه الإصلاحي في نفس الوقت، ولقد كان الحكيم ذاته على وعي بهذا المعنى الإصلاحي في مسرحيته حين قال في حوار أجراه معه الكاتب المعروف ألفريد فرج:

إن المسرحية التعليمية في نظري- وربما كل فن تعليمي إصلاحي- هو فن ضرورة، أي أن الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو إصلاحية، ويشعر أن من واجبه أن يقوم به، والمهم فيه أن يكون القيام به صادرًا عن إرادة حرة وشعور صادق. على أن هذا النوع من الفن، على الرغم من أهميته وضرورته وعظم نتائجه أحيانًا من الناحية الإصلاحية والاجتماعية، فإنه من الناحية الفنية يحتاج إلى حذر شديد، فإن الإكثار منه أو الافتعال فيه قد يؤدي إلى مزالق تخرجه عن الفن الجيد، أو عن نطاق الفن إطلاقًاه(۱).

والبديل الفني لما يعنيه الكاتب بالافـتعال، تجسيد الفكرة المســرحية من خلال الصراع الدرامي والمواقف والـشخصيــات، حتى لا تصــبح القيم المطروحة مــجرد

⁽١) حوار مع الحكيم، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص ١٨٩. ١٩٠ .

شعارات وتقريرات يصادر بها العمل دونما تبريس أو إقناع. وإذا صح هذا التفاعل العضوي بين الفكرة وإطارها المسرحي ، فكيف تسنى لبعض النقاد أن يلاحظ ما في هذه المسرحية من سلامة العناصر الفكرية والخلقية التي أقيمت عليمها، في الوقت الذي يأخذون فيه على كاتبها إجهاض الصراع الدرامي بعدم الانتهاء به إلى غابة واضحة محددة؟

لقد احتفى الناقد الراحل الدكتور محمد مندور بما في هذه المسرحية من قيم إيجابية، حين علق عليها بقوله: قيحلو لي أن أبرز قيمة إيجابية أكيدة جسدتها هذه المسرحية بصريح حوارها ومواقفها، وهي قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري، فشمس النهار تعتبرف أن ابن الشعب خلقها بدفعها إلى العمل، وهي بدورها التي خلقت الأمير المترفع المتبطل حمدان وعلمته الحياة بدفعها له إلى العمل». غير أن الدكتور مندور يعود فيأخذ على المسرحية أن الصراع فيها لم ينته إلى هدف أو غاية، فلقد ترك الحكيم مسرحيته مفتوحة الخاتمة وتخلى عن شمس النهار وهي حائرة بين قمر الزمان وحمدان، وذلك قبينما نرى كاتبًا ملتنزمًا مثل برنارد شو يحسم مثل هذا الموقف في مسرحيته المعروفة "كانديد" عندما افتعل صراعًا في نفس زوجة قسيس بين تفضليها لزوجها أو تفضيلها لشاب خيالي مدله بها، وإن تكن قد حسمت هذا الصراع لا على أساس عاطفي أو أخلاقي، بل على أساس فكري إدادي خالص»(۱).

والواقع أننا لا نرى هذا الرأي بخصوص نهاية المسرحية، فمن ناحية، لا تمكن المقارنة بين «كانديد» و«شمس النهار» ؛ لاختلاف فلسفة المسرحيتين والاشخاص الذين يدور بينهم الصراع، ومن ناحية أخرى، لم يشرك الحكيم مسرحيته مفتوحة، فالحق أن تردد شمس النهار في الاختيار لم يكن منذ البداية إلا

⁽١) الدكتور مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص١٧٦.

تردداً ظاهريًا، قصدت به إثارة غيرة قمر الزمان، الذي كانت في قرارة نفسها متشبثة به رغم كل شيء، غير أن قمر الزمان أفلح في نهاية الأمر في إقناعها بالتوفر على أداء رسالتها نحو بلدها وذويها، الآن أصحاب الرسالات - على حد قوله- لا يستريحون، ومن ثم يمكن القول: إن الأميرة قد اختارت في ختام المطاف جانب الرعية، ولم يتركها الحكيم الحائرة مبليلة، كما اعتقد المرحوم اللكتور مندور.

وحتى على افستراض أن الكاتب قد ترك مسرحيته مفتوحة، ولم يتوجمها باختسيار واحد من الاحتسمالات العاطفية المطروحة، فـإن هذا لا ينهض بحد ذاته تفسيرًا لما يلاحظ أحيانًا من هبوط ديناميكية الصراع، وجفاف اللهجة التعليمية، والمباشرة التي يتم بها استنباط الحكم والتعمـيمات الخلقية، بل إن تفسير هذا ينبغي أن يلتمس في الطريقة التي يبني بهما الحكيم شخصياته المسرحية، فهي شخصيات يبدأ الكاتب في إقامتها داخل الذهن، وهي تلجأ في صراعها إلى الجدل الذكي والحبوار الموحى، أكشر مما تلجأ إلى تحقيق هذا الصراع من خلال المواقف والأحداث، وهي تئول في كــثير من الأحيان إلى كنايات ورمــوز مجردة، ومن ثم يعوزها دفء الحياة وواقعية الأبعاد النفسية والاجتماعية. لقد صور المؤلف- على سبيل المثال- بطل مسرحيته قـمر الزمان إنسانًا بالغ البساطة، حكيمًا بالغ الحكمة، شديد الإحساس بالقيم الأخملاقية والمسئولية الاجتماعية، ولكن هذه الصفات لم تتهلبور من خلال المواقف المسرحية، بل إن المؤلف يسبوقها إلينا على لسان قسمر الزمان ذاته، ومن خلال حمواره مع الشخصيات الأخرى، أما شمس النهار فقد ثارت على وضعها الطبـقى؛ وانسلخت عن الأرستقراطية الحاكمـة التي تنتمي إليها مفضلة جانب الشعب، مومنة به وبطاقاته الكبرى، غير أن المؤلف- مع ذلك- لم يقل لنا لماذا ثارت شمس النهار على طبقتها؟ وما هي البواعث الاجتماعية التي أدت إلى تحول هذه الشخصية من مجرد أميرة قبرعت في ركـوب الخيل واللعب

بالسيف إلى ثائرة تضحي بحبها في سبيل الشعب؟ وربما اتضحت هذه الملاحظة أكثر لو أننا قارنا نموذج فشمس النهار؟ عند الحكيم بنموذج ففرماجارديف في رواية جوركي المشهورة، فكلا النموذجين فمتصرد، وكلاهما يرفض الواقع الاجتماعي، وكلاهما ينسلخ عن طبقته ويعيش ظروفًا غير عادية، بيد أنه إذا كانت شمس النهار تدين الواقع منطلقة من وجهة نظر أخلاقية ذاتية، فإن فالمتمرد، عند جوركي ينطلق في تمرده من وعي عميق وتجربة حقيقية في مخالطة هذا الواقع، بيد ومن ثم فإنه يتجاوز مسلامح فالمتأمل، الذي يفكر في الظاهرة من بعيد وبصورة تجريدية، تلك الملامح التي نلاحظها في شمس النهار وإلى حد ما في قمر الزمان. وبقدر مخالطة ففوما واقع طبقته يتجلى إحساسه بفسادها، وبحجم تأثيرها فيه تكون ثورته عليها، ومن ثم يتأزم الصراع، ويكتسب النموذج حيوية ونبضًا، ويتجسد المعنى المدامي في رفض الإنسان لواقع اجتماعي يعيشه. هذا على حين يتمثل هذا المعنى بالنسبة لشمس النهار وسواها من شخصيات الحكيم في مجرد الماقشة والجلدل الذي لا ينتهي.

ليس عجبياً بعد هذا أن نسمع من المستشرق الأمريكي جاكوب لانداو أن الحميوية المصورة لم تكن موطن اهتمام أساسي من الحكيم في أي وقت من الأوقات، ومن ثم شحوبها في مسرحياته، ويركز الكاتب اهتمامه أثناء خلق المسرحية على القضايا التي تؤرق روحه الحائرة (١).

ومعلوم أنه إذا زاد الاهتمام بالأفكار في العمل المسرحي ازدادت أهمية الدور الذي يلعبه الحوار؛ إذ يتقل مركز الثقل في هذه الحالة من أفعال الشخصيات إلى أقوالها، باعتبار هذه الأقوال معبرة عن الأفكار المقصودة، ومن هنا ما يجمع عليه

⁽١) انظر:

J, M. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 140-147.

النقاد من القيمة غير العادية للحوار في مسرح الحكيم، فهو حموار يتميز بالحدة، والديناميكية، والذكاء، والفكاهة الساخرة، وهي سمات جعلت من الحكيم الملك الحوار» كما يتقولون. إليك هذا المشهد- على سبيل المشال- حيث يدور الحوار بين قمر وشمس من ناحية، وملاحظ خزانة الأمير ومساعده من ناحية أخرى:

قمر: أخبرونا عن مصدر هذا المال أولاً.

الملاحظ: تريدون الحقيقة؟!

شمس: نعم. . نريد الحقيقة بكل صراحة.

الملاحظ: بكل صراحة هذه أرباح تجارة استوردناها وبيعت في المدينة.

قمر: وثمن هذه التجارة المستودة؟!

الملاحظ: اقترضناه.

قمر: من خزانة الأمير؟ طبعًا؟

الملاحظ: طبعًا.

قمر: بعلمه؟

الملاحظ: بعلم الله.

قمر: ما شاء الله.

المساعد: وماذا في ذلك؟!

قمر: لا شيء.. مادام الأمير لا يعلم بهذا القرض من خزانته.. والله وحده هو العالم.. فإن الله عز وجل يسمي هذه القروض باسم آخر هو: اختلاسات!

الملاحظ: وما أهمية اختلاف الأسماء؟!

المساعد: حقًّا. . مجرد اختلاف أسماء! . . ماذا في ذلك؟!

قمر: لا شيء! قرض. . اختلاس. . كله واحد.

الملاحظ: أتريد الحقيقة؟ نحن لسنا وحدنا.

قمر: أيوجد مثلكم كثير؟

الملاحظ: المدينة كلها.

شمس: كيف ذلك؟

الساعد: هذا هو الحاصل.

الملاحظ: قروض. . اختلاسات. . رشاوي. . كله واحد.

المساعد: نعم. . كله واحد.

الملاحظ: كل واحمد يده في جيب الآخر.. جيسبك في يدي.. ويدي في جيبك. وجيوبنا كلها في يد الأمير.. وجيب الأمير في أيدينا، والحركة ماشية!!

قمر: وأنتم؟ أتجدون لمثل هذا المال طعمًا؟

الملاحظ: أهذا سؤال يسأل؟

شمس: بالطبع لم تسألوا أنفسكم من قبل مثل هذا السؤال؟

الملاحظ: طبعًا لا. . لأننا لسنا مجانين!

المساعد: طعم النقود؟ أهذا كلام يناقش فيه؟

الملاحظ: يظهـر أننا وقعنا في أيدي مـخلوقات الله أعلم بهـا.. مادام طعم هذا المال لا يعجبكم فاتركوه لنا.. إنه يعجبنا نحن.

المساعد: هذا هو الكلام المعقول!

قمر: نترك لكم مالاً اختلستموه. . بعد أن عرفنا الجريمة؟

الملاحظ: وما شأنكم أنتم؟

شمس: لا يمكن أن نتستر على جريمة.

الملاحظ: ومن الذي طالبكم أنتم يفضحها؟

شمس: الواجب.

المساعد: عدنا إلى هذا الشيء الملعون!

الملاحظ: وهذا الواجب ما وزنه؟ عشرة قراريط؟ عشرون قيراطًا؟ كم يساوي في السوق؟

شمس: ليس في سوق أمثالكم^{ي(١)} .

من هذا المشهد الحواري تتضح تلك الخصائص الفنية والفكرية التي أشرنا إليها فيما يخص مسرح الحكيم، ففيه تلك السمة التعليمية المباشرة، وفيه الاعتماد على المناقشة والجدل في بلورة القضية أكثر من الاعتماد على الحدث والصراع الدرامي، وفيه استغلال إمكانات الحوار وتكثيفه وتركيزه حتى ليشبه التماعات الفوء المتتابعة الخاطفة، وفيه استخدام السخرية والفكاهة الذكية بهدف الكشف عن طبعة الشخصية أولاً، وهجاء المفاسد الاجتماعية ثانيًا، وقد كانت هذه الناحية الأخيرة - الروح الفكهة والذكاء الملاقع - من أبرز الخفسائص التي لفتت أنظار الدارسين من المستشرقين إليه، ولكنهم ما كادوا يعترفون له بها حتى عادوا فعزوها إلى تأثره بقطب المسرح الإغريقي «أريستومان»(٢).

أما لغة المسرحية فهي- كما يبدو واضحًا من ذلك المشهد- اللغة الفصحى، ولكنها الفصحى المفهومة لعامة المثقفين، لا تعقيد فيها ولا غريب، بل إن الحكيم يلجأ فيها أحيانًا إلى تبسيط التركيب اللغوي وتقريبه من لغة الحديث، وذلك بعدة وسائل،

⁽١) المسرحية ص ٧٦ – ٨٤ .

⁽٢) انظر: الكسندر بابا دوبولو، توفيق الحكيــم وعمله الأدبي، ملحق مسرحيــة السلطان الحاثر،، ص٢٣٥،٢٣٤ .

منها الاستسعاضة بالتنغيم الصوتسي عن أدوات الاستفهام المصروفة، ومنها نقل بعض التعبيرات التي شاعت في اللغة العامية، واكتسبت ظلالاً غنية الإيحاء، مثل: "يتكلم في الهواء" "ولا من رأى ولا من سمع" "قام في إجازة"، وهي وأمثالها تعبيرات شاعت في العامية واستخدمها الحكيم بنفس معانيها التي شاعت بها.

أما لماذا وجد الحكيم في اللغة الفصحى أداة مناسبة لإجراء الحوار المسرحي، فلعلنا نعشر على تفسير لذلك في الحقيقة التالية، وهي أن البيئة التي تجري فيها أحداث المسرحية بيئة شبه تاريخية تذكرنا بتلك البيئة التي سادت الشرق أثناء القرون الوسطى، كما تذكرنا شخصياتها: السلطان والأمير والأميرة والحرس والحاشية، بتلك الشخصيات التي نصادفها كثيرًا عندما نقرأ أقاصيص قألف ليلة وليلة، ولاشك أن مثل تلك البيئة وهذه الشخصيات يناسبها أكثر استخدام اللغة الفصيحة في الحوار، وخاصة إذا تذكرنا أن غالبية شخصيات المسرحية باستشناه شخصية قمر الزمان مي شخصيات ملكية من الطبقة العليا في للجتمع، وأن القضايا التي يدور الحوار حولها هي قضايا أخلاقية وفكرية يسمو مستوى الأداه فيها أحيانًا حتى يكتسب صبغة شعرية رقيقة. كل هذه الاعتبارات تسمح بالقول بأن استخدام المخكيم للغة الفصحى في هذه المسرحية كان من ناحية مناسبًا للبيئة التي جرت الحكيم للغة الفصحى في هذه المسرحية كان من ناحية مناسبًا للبيئة التي جرت المسرحية.

000

الفتىمهران بينمسرحالتاريخومسرحالقضية

تقترن منعطفات التحول في حياة الأمم بزيادة الاهتمام بالماضي، ولقد يتجلى هذا الاهتمام في نطاق الفكر أو المعرفة بوجه عام، كما قد ينعكس فسي الأعمال الادبية والفنية، وهو على كل حال ينم عن طموح الجماعة في فترة تحولها إلى فهم الحاضر من خالال ما حدث في الماضي، وتقويم ما يقع اليوم قياسًا على ما وقع بالأمس، واكتشاف القوانين العامة التي تحكم حركة الظاهرة الإنسانية.

والمسرحية التاريخية- في أدق مفاهيمها وأحدثها- لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمي للتاريخ، فليس من غايتها معالجة التاريخ معالجة منهجية، بل ليس من غايتها التاريخ في حد ذاته، ومن ثم فهي لا تتعقبه تعقبًا زمنيًا، ولا تنظر إليه في تفاصيله وجزئياته وهوامشه، بل هي تأخذ منه بقدر ما يلقى ضوءًا على الرؤية المفاروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الاحداث والشخصيات ويعين على فهمها.

وحتى هذا الذي تأخذه المسرحية الحديثة من التاريخ لا يقتصر في التشكيل الفني على معناه التاريخي، فالتاريخ هنا ليس تاريخًا وكفى، بل هو الحاضر من خلال الماضي، وهو الماضي مفسرًا بمنطق الحاضر، ومن ثم تكتسب الأحداث والشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطياته. ويغدو البطل التاريخي نموذجًا يمكن في ظله أن نجيب عن هذا الساؤل الفلسفي البائغ الأثر: كيف ينبغي أن يكون - أو لا يكون- بطل زماننا؟ لقد وقع «جاليليو» - بطل مسرحية بريخت المشهورة - في صغبة التنكر لكشفه العظيم أمام نذر التعذيب المتوقع، فهل ترى بريخت كان يقصد إلى مجرد الطرافة في تصوير هذه الشخصية؟ أم أنه كان يقصد إلى جعل بطله مقياسًا لبطل العصر،

ثم إلى جعل اكتشافه معادلاً للمعاناة الشريقة من أجل الحق والحرية والعدالة، ومن هنا يكون تفريطه في النضال دونه تفريطاً في كل هذه القيم النبيلة؟(١) .

في حدود تلك المعادلة الفنية بين التاريخ والمعاصرة، بين الماضي والحاضر، ينبغي أن نتلقى مسرحية «الفتى مهران» (٢) ، فقيسمتها كوثيقة أدبية لا ترجع إلى صياغتها الشعرية فسحسب، بل وكذلك إلى مزجها بين التاريخ والفكرة في إطار درامي لا يفتقد الإيحاء، ولا تعوزه الشفافية، ومن ثم فسهي إلى جانب صبغتها التاريخية تنتسمي إلى مسرح القضايا، المسرح الذي يعود بتراثه العسريق إلى العمالقة من أمثال «برناردشسو» و«رومان رولان» و«برتولت بريخت» و«شسون أوكيسسي» وسواهم من آباء مسرح الفكرة الأوربي.

وأحداث المسرحية تدور في إحدى القرى المصرية في عصر المعاليك الجراكسة في القرن الخامس عشر، حيث مساد أمراء المعاليك، وحكموا البلاد بمنطق القوة والجشع والأثانية، فاعتدوا على الآمنين، ونهبوا ثروات الأرض، وساموا الفلاحين وعامة الشعب ألوان العذاب.

وتبدأ المسرحية وقد تكونت في البلاد جسماعات من «الفتيان» يقودها الثائر المصري «مسهران»، غايتها مقاومة هذا الاستبداد المملوكي والتسصدي له، فكانوا ينظمون غارات مفاجئة على قصسور الأمراء وممتلكاتهم ويسلبون منها ما يستطيعون سلبه من أموال وماكولات يتولون توزيعها على المعدمين والفقراء من عامة الناس، وكأنهم في هذا يستلهمون أخلاق ومبادئ الفرسان الصعاليك في العصر الجاهلي.

وتتعرض جماعة الفتيان لأول تجربة حقيقية حين يأتيهم نبأ عزم السلطان على غزو بلاد السند تحت ضغط جماعات التجار وشواذم الأمراء، التجار يريدون أسواقًا

⁽١) انظر: ي. يفنينا، الواقعية الأوربية، ص ٢٦٠ .

⁽٢) عبد الرحمن الشرقاري: الفتي مهران، الدار القومية، القاهرة، منة ١٩٦٦م.

جديدة لبضائمهم، والأمراء يريدون التخلص من السلطان الذي كان يبدي تعاطفًا مع جماعة «الفتيان»، ويحاول أقطاب الجماعة الوصول إلى السلطان بغية إثنائه عن عزمه، حتى يتفرغ لمقاومة التتار المحتشدين على حدود البلاد، ولكنهم يخفقون في مسلطهم، فقد وقع السلطان في شراك التجار والأمراء الذين زيفوا عليه الأمر، وزينوا له التوجه بجيشه إلى بلاد غربية، لا لهدف إلا لكي «يصبح مثل الفاتحين الاقدمين» على حد تعبير المسرحية .

وينفرد بالأمر ناتب السلطان الأمير الذي لا ينسى تحدي «مهران» وجماعته له، وسطوتهم العديدة على ممتلكاته وقصوره، وفي محاولة للإيقاع بهم يدبر هجوسًا بأتباعه وجنده على القرية التي يلوذ بها الفتيان، ولكن هؤلاء يحتاطون للأمر مسبقًا، وبدلاً من أن يقعوا في شراكه، يقع هو ورجاله رهين حصار الفتيان، ويلجأ إلى الحيلة فيظهر عفوه عن مهران وجماعته، بل يمضي في الخدعة إلى مداها فيعرض على مهران قيادة جيشه، ويجد هذا الأخير في عرض الأمير فرصة سانحة للإمساك بزمام الأمر، وتوجيه السلطة إلى ما يوفر العدالة ويضمن مصالح الرعبة.

الخدعة هنا قديمة جديدة، غايتها إغواء مهران بزخرف السلطة، وتشويه صورته في قلوب أتباعه ومريديه، وامتصاص ثوريته بمظاهر الحياة والنفوذ، وإذا كانت الحيلة لم تنجح بالنسبة لمهران ذاته، فقلد جازت على كثير من الفتيان، الذين ظنوا أن قائدهم قد باعهم بلهب الأمير، وزاد الأمر صعوبة وحرجًا عودة جيش السلطان من السند فلولا وشراذم، بعد مقتل السلطان ذاته نتيجة خيانة الأمراء، واستيلاء التتار على سواحل البلاد في غياب قوة وطنية رادعة، وهكذا يبدو الظلام وقلد خيم ثقيلاً على النفوس، ويودع افتى الفتيان، شمس الحياة بطعنة لثيمة يتلقاها في ظهره من جند السلطان الجديد، ورغم هذا كله لا ينطفئ الأمل، وفوق جثمانه الهامد يسدل ستار النهاية، على حين يلهج أتباعه بنبرة الإصرار والمستقبل:

وسننطلق

سنخوض معركة المصير، بلا دروع ولا خوذ.

ضد اللصوص الدارعين.

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع.

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين.

لم ينعكس وهج على جبهاتنا.

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل.

وسننطلق،(١) .

ومن شأن المسرحية التاريخية أن تتكئ كثيراً على المجازات والاستعارات الرمزية، غير أن «الفتى مهران» كما أشرنا سابقًا ليست مسرحية تاريخية وحسب، إنها إحدى ظواهر مسرح القضية، ومن ثم فإنها تتخلى عن وحدة الفعل المسرحي بمعناه التقليدي لتتوقف هنا أو هناك كي تشير إلى فكرة أو تضيء قضية، فالوحدة هنا هي وحدة النبض الفكري العام الذي يحكم المسرحية، على غرار ما نراه مشلا في مسرحيات الكاتب السوفيتي مكسيم جوركي أو الكاتب الألماني برتولت بريخت. ومن نماذج هذه اللوحات الفكرية تلك الرسالة التي يبعث بها قائد الفتيان على حين كان هذا الأخير تتأهب للتوجه بجناه لفتح بلاد السند، فهي رسالة تعكس رأي الفتى مهران يتأهب للتوجه بجناه لفتح بلاد السند، فهي رسالة تعكس رأي الفتى مهران وجماعته فيما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين السلطان والرعية، وهي شكوى تصرخ من ظلم أمراء المماليك الذين عربدوا في البلاد باسم السلطان، فنزعوا حبه من قلوب الناس وأحلوا محله الحؤف والبغضاء:

⁽١) المسرحية ص٢٣٩ .

مهران: قل له ياأيها السلطان فلتحرص على موثقنا، صن حلفنا.

إن في هذا سلامًا للوطن، وأمانًا لك من قبل سواك.

قل له: ياأيها السلطان لا تقهر الإنسان أن يعمل ما يأباه.

لا تجعل الإنسان وحشًا ضاريًا ينهش أوصال الحياة.

قل له : لا تـرسل الجـيـش لكي يفتح سوق السند لــلتجار، احــذر فالخطر جاثم بالباب.

وائل: قل له الأمر صريحًا، فهو قد أخفته عنه الحاشية.

مهران: قل له يا أيها السلطان لا تحكم اليوم من الأرض سوى ما تستطيع (١) أن تشيم العدل والرحمة فيه، وتبثّ الحب والأمن به.

عوض: أعترض.. أهو درس في أصول الحكم؟

سلمى: اسكت ياعوض.

مهران: قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب.

فما عاد لسان ينطلق، بسوى الكذب.

وما عاد جنان بعد يهجس، بسوى الزيف.

وهذا كله من حصاد الخوف. . . هذا الخوف منك.

يجعل الناس كأعواد تردد

كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء

⁽١) مكذا ورد في الأصل، وواضح أن ثمة خللاً عروضيًا لا يمكن توقيه إلا يحذف كلمة اليوم، وهو محظور لا يتحرج المؤلف من تكوار الوقموع فيه، وعلى أية حال فإن الجانب العروضي في المسرحية قد يكون مسقامًا لناقشة ليس هنا مجالها.

إن هذا الخوف منك، هو لن يهدم غيرك.

فاعتراض صارخ ممن يحبك.

لهو خير ألف مرة، من رضا كاظم غيظ يرهبك.

000

قل له: إن عمالك باسمك .

حطموا كل الذي تؤمن به، الذي كافحت طول العمر له.

نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملا.

ولهذا لم يعد في كل قلب غير حلم بالخلاص.

منك أنت، إنهم قد بذروا اليأس العقيم.

ولهذا اختلط الظل مع النور، فما يعرف الحق من الباطل بعد.

ولهذا. . فعليك الآن ألا تتردد.

في اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك.

إننا ننذر إنذار الصديق.

أنه لو ظلت الحال على هذا لشاع اليأس، واليأس مضلل

وإذا ما كان للراعى كما للذئب أظفار وناب.

فلقد يستسلم الشعب لأنياب العدو.

دون أن يدرك فرقًا واضحًا بين أنياب أعاديه وظفر الأصدقاء الأا).

⁽١) المصدر ذاته، ص٢٤،٢٢٣ .

هذه اللوحـة - من ناحية - نموذج لذلـك المسار الفكري، الذي يبـدو وكانه يمثل خطًا يتقاطع بين الحين والآخر مع مسار الأحداث، ولكن هذين الخطين– على تقاطعـهما- لا يزدوجان ولا يتعـددان؛ لأن كلاً منهما لا يتـجلى إلا بالآخر ومن خـــلاله، فالفكرة هنا نــتيــجة مــوقف أو مواقف، والمــوقف بدوره برهان فني على الفكرة، وهكذا تنهض علاقة التـفاعل المستمر بين المستـويين مكان علاقة الازدواج و التعدد .

ثم إن هذه اللوحة تعكس- من ناحية أخرى- نوع الصلة بين الحاكم والمحكوم في تلك الفترة التــاريخية التي تتناولها المسرحية، كــما ترسم مناخ البأس والرعب والكراهية الذي أشاعه المساليك بين الرعية، وتعطى - بالتالى- أساسًا لموقف الرفض الذي وقفه «الفتيان» من تلك الحملة التي جردت لغزو السند بدافع وحيد، هو جشع التجار وطمع الأمراء:

فريح الجشع، تقود السفن.

سعار خزائن عشرين تاجر.

يحرك أقدام عشرين ألف، إلى ميتة ليس فيها شرف»(١).

ولئن كانت المسرحية ترفض منطق الغزو، يحسركه مجرد الرغبة في السيطرة، ويبرره الطمع أو "سعمار الخزائن"، فإنها من وجه آخر تبمارك حمل السلاح، ذودًا عن تراب الوطن ضد جـحافل التتــار المتربصين على الحــدود، والموقف المبدئي في كلتا الحالتين واضح، فالغزو في الحالة الأولى عدوان، بينما الحرب في الحالة الثانية تحرير وتطهير، وفارق كبيـر بين الحالتين. ولعلنا لم نوافق مهران تمامًا، حين انبرى في بدايات المسرحية قائلاً في رسالته إلى السلطان: ﴿إِن سيفًا واحدًا يشحذ للحرب الضروس، ربما خلف آلاف المحاريث بحد منثلم، لم نـوافقــه على إطلاق هذه

⁽١) الصدر ذاته ص ٥١ .

المقولة إلى مداها؛ لأن السنابل لا تنمو ما لم تحمها الأيدى القوية، بيد أن اللبس لا يلبث أن يزول، حين نراه ذاته يتفض في نهاية المسرحية - رغم آلام المرض-داعيًا إلى الوقوف النبيل ضد الهجمة التتارية الشرسة، وساعتها نفهم ماذا كان يعني بالحرب الضروس المرفوضة، فهي حرب الغزو والنهب، وليست حرب التصدي والمقاومة.

ولقد كان هذا اللبس - الذي أومانًا إليه- مدعاة لحملة نقد عنيفة صاحب المسرحية حين عرضها، فرأى فيها بعض النقاد نوعًا من التحريف والهرطقة الفكرية؛ إذ اعلى الرغم من أن المسرحية تفرق في أحداثها بين نوعين من الحروب، حرب الغزو ولــلنهب، وحرب التحرير الوطني، والحــرب الأولى هي غزو السند، والحرب الشانية هي مقاومة التتار ومواجبهتهم، إلا أنها في بعض تعمابيرها تدين الحرب بشكل عام ومطلق، بحيث يختلط المعنيان في وجدان المشاهدين (١).

وليس من غايتنا هنا تبرير الموقف الفكري للمسرحية، بل نريد فقط فهم هذا الموقف في إطار الواقع التاريخي أولاً، ثم في إطار العمل المسرحي- ككل- ثانيًا، فالواقع التاريخي يرشد إلى استبداد المماليك وأمرائهم إزاء الشعب المصري، كما يرشد إلى منطق القوة والأثرة في علاقتهم بعامة الرعية، ومن ثم فإن التبصدي لأطماعهم في غزو السند، على حين يقف التار على مشارف البلاد، إنما هو من باب التصدى للأهواء والمطامح الخاصة التي كانت تحكم سياسة المماليك. كذلك فإن فهم ابعض تعابير المرحية، لا يتسنى إلا في ضوء الوعي بالعمل الدرامي ككل، فمن الأمور ذات المغزى حقًّا، أنه حين فــر أمراء المماليك، وتركوا المصريين وحدهم يواجهون فسيالق التتار الزاحفة، كان صوت مهران هو أعلى الأصوات في دعوة الفتيان والشعب قاطبة إلى حمل السلاح، جهادًا وفداء للتراب الغالى:

⁽١) محمود أمين العالم: المهور، ٢١ يناير ١٩٦٦م .

طه: ياصديقي أنت لا تقوى على الحرب، أقم أنت هنا ريثما تشفى تمامًا.

مهران: (مقاطعًا في نشوة): ليس من شيء يثير العافية.

في عروقي مثل دقات الطبول، والنفير.

وصهيل الخيل والنقع يثور، والأعاصير تدمدم.

وارتفاع العلم الخفاق، والأبواق تعزف، وصياح الناس:

يامهران أقدم

يافتى الفتيان مهران الجسور»^(١) .

على أن هذه الناحية لا تمثل سوى جانب واحد من جوانب الصراع الرئيسي في المسرحية، ذلك الصراع الذي يدور بين الحق والقوة الغاشمة، بين شهوة القتل ورخبة الحياة، وهو صراع يكاد يسلك الفعل المسرحي منذ البداية حتى النهاية، ففي البداية يغمر نفس «مهران» فيض من السسامح المثالي المجرد، والإيمان المطلق بالإنسان حتى ولو كان عدوه، والعزوف عن استخدام القوة حتى ولو كانت ضرورة، وفي النهاية ينكشف ما في هذا المنطق من قصور، ويبدو واضحاً أن إقامة تنقض حاد بين الحق والقوة إنما هو ضرب من المقاومة السلبية والسمرد الواهن، فالحق خافت الصوت ما لم تدرعه قوة، والقوة غاشمة إذا تجافت عن منطق الحق والحقيقة، بيد أن هذا الاكتشاف لا يتم إلا بعد فوات الأوان، حين لا يبقى لمهران على فراش الموت سوى الحسرة والتمني:

«ليتنا كنا حمينا الفأس ياطه كما كنا نود، بمزيد من سيوف ودروع وزرد».

000

والمسرحية بتكوينها الفني أقرب إلى طبيعة المسرح الملحمي من ناحية، وإلى المآسي الإغريقية من ناحية أخرى. وتتجلى هذه الخاصة الملحمية في البناء

⁽١) المسرحية ص٢١٢ .

المسرحي، بينمـا يتجلى الطابع المأساوي في تكوين شـخصية البطل ونوعـية الخطأ التراجيدي الذي يشكل عنصر المأساة في المسرحية.

أما من حيث البناء المسرحي، فلعلنا مبازلنا نذكر منا أشرنا إليه سبابقًا من توسيع حدود وإمكانات وحدة الفعل المسرحي، وهز صلابة الرابطة الموضوعية التي اتسمت بهنا المسرحية التقليدية، والتي كانت تقوم على أساس التوالي المنطقي لمشاهد مسرحية يترتب فيها اللاحق على السابق. وعوضًا عن هذه الوحدة التقليدية تقدم المسرحية التي بين أيدينا نميطًا من الوحدة الفكرية، يتمثل في مجموعة من المشاهد التي تطرح قضية أو تناقش مبدأ، وقد توجد هذه المشاهد على مسافات زمنية متباعدة، ولكنها مع ذلك وثيقة في صلة كل منها بالآخر، وفي اشتراكها جميعًا في تغذية الفكرة العامة للمسرحية (١).

أما فيما يتعلق بشخصية البطل، فلقد تذكرنا مسرحية الشرقاوي هذه بالمآسي الإغريقية في اعتمادها على البطل الفرد الكامل في كل شيء: في تكوينه الذهني وانفعالاته وأخلاقه وسلوكه، والبطل الإغريقي نصف إنسان ونصف إله، وهو قادر على تحدي الآلهة، وصراعه عادة يكون ضد القوى الكبرى التي لا قبل للإنسان بالتغلب عليها كالقدر. وهو في جرأته وإقدامه على مجابهة المخاطر لا يعرف قيودًا أو حدودًا، وفي هذا سر عظمته وسر مصيره المأساوي معًا.

ولقد أدى تركيز الضوء على "مهران" باعتباره نموذجاً "للمناضل" إلى شحوب الملامح النفسية والخارجية لبقية الشخصيات، ففي تطور الأحداث وفي حوار الأبطال وفي خلفية المشاهد المسرحية لا نكاد نبصر غير شبح مهسران سامعًا يفرض ظله على رقعة العمل الدرامي بأكمله. وهنا أيضاً نلمح ما نلمحه في المآسي اليونانية من المزج بين الإنسان والأسطورة، "فعهران" في حقيقته بشر بكل ما

⁽١) عن الوحدة في المسرح الملحمي، انظر:

Theory of Literature, Collected Essays, Moscow, 1964, p. 360 .

يحمله البشــر من عفوية ويساطة وحب عارم للفء الحياة، وهــو نفسه لا يتردد في البوح بآلامه الإنسانية النبيلة حين يقول لسلمى:

عندما كنت في سنك، من عشرين عامًا ياابنتي

كنت في الأزهر لا أملك إلا الضحكات.

وانطلاقات الصياء واهتمامًا رائعًا بالمعرفة

ثم أحلامي العريضة

ثم إني ذات صيف عدت للقرية والقلب يغنى

وبنفس كل أشواقي لأمي وأبي

غير أني. . لم أجد إلا صخوراً فوق حفرة

ودموعًا جمدت في كل عين، عبرة تمسك عبرة

وشحوبًا مذنبًا في كل وجه

وحديثًا هامسًا مختنقًا في رنة العطف عليّ

هو ذا كل الذي استقبلني من قريتي، من قريتي المنكسرة

هو ذا ما قد تبقى من أبي الشيخ وأمي الصابرة

ثم إني لم أجد أرضًا ولا دارًا، وقد كانت لنا دار جميلة، وخميلة

لم يعد لي أي شيء هاهنا.

غير إشفاق الجميع، والدموع

ليس من أرض ولا دار ولا شيء، ولا حتى أمل

ثم قبران صغيران لأمى وأبي ا(١)

⁽۱) الفتى مهران، ص٢٧،٢٦ .

وبمضي الزمن، وببروز «صورة المناضل»، يتضاءل الجانب الحقيقي ويكبر جانب الأسطورة، فيتحول «مهران» في نفوس أتباعه إلى «بطل»، ويلقب «بفتى الفسيان»، ويوصف بأنه «رائع روعة أبطال الأساطير، حكيم ونبيل وشجاع وجسور»، ويصبح «علي» و«الحسين» مثله الأعلى «في النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل وتحقيق السلام». ثم تنماع الحدود بين الحقيقة والأسطورة، ويغطي الأسطوري على كل ما عداه، حتى ليغدو البطل في النهاية صوابًا محضاً مجردًا من الخطأ والخطيئة، حين يهتف أحد فتيانه في مربع من التبجيل والزهو: «وهو المعصوم.. من يحمل في أعماقه أزهى تقاليد الفتوة».

بيد أن هذه العصمة ليست مطلقة على أية حال؛ حتى ولو بدت كذلك من حيث الظاهر، إذ الشأن في المأساة أن تتعقب من وراء كسال البطل خيطًا من الضعف، ما يزال ينمو وعبد ويتشعب بظلماته الكثيفة، حتى يشكل الخطأ القاتل الذي يودي به، هذا على الرغم من أن ذلك الخطأ التراجيدي، يتم عادة دون نيسة شريرة من البطل، بل وأحيانًا رغم نيته الحسنة، ولقد كانت الثغرة التي أتى من قبلها مهران هي إفراطه في الثقة بعهود أعدائه، وإيمانه بوعد الأمير بتنصيبه قائداً لجنده، مع أن هذا الوعد لم يكن سوى شرك رمى به الأمير إلى تشويه صورة مهران في أعين مريديه وإظهاره بمظهر من خان جهاده فأصبح تابعًا للمماليك وأميرهم، وإذ يتكشف لهران هول خطئه المدمر يصرخ في وجه الأمير بنبرة الأسد الجريح:

وإذن فالأمر ما كان سوى مصيدة لي يا أمير.

ليقول الناس إنى تابعك

ليقول الناس إني خنت ماضي جميعه

وعهودي مع فتيان الحمى

الأمير: إن تكن ترفض ما أعرضه، فلتنصرف. . انصرف

مهران: أنصرف؟ بعد أن شوهتني، أنصرف؟

هكذا، مثل شحاذ فقير

عندما يطرد من باب الأمير؟ ١٥(١)

تلك نبرة بطل مأساوي مكسور، مخطئ دون قصد، مدو في سقوطه بقدر ما كان مدويًا في ارتفاعه .

ويقودنا الحديث عن الحقيقي والأسطوري في شخصية البطل إلى سمة عامة نلحظها في المسرحية، وهي اختلاط التاريخ فيها بالمؤثرات الشعبية، فمن المعلوم أن التاريخ حين يتغلفل في وجدان الجماعة ويتسرب في جدور الوعي العام يصبح أقرب إلى التراث الشعبي بغض النظر عن أصوله من الناحية العلمية المحضة (٢٠). ولعنل أرضح دليل على بروز الطابع الشعبي وسريان الروح المصرية خلال المسرحية، هو براعة المؤلف في استخدام عنصر السخرية اللاذعة في نقد بعض مظاهر الفساد الاجتماعي، فالسخرية هنا ليست وسيلة فنية فحسب، ولكنها تعكس قسمة من قسمات الشعب المصري وأساساً عريقاً من أسس شخصيته التاريخية ومزاجه النفسي الموروث. إليك - مثلاً - هذا المشهد يدور الحوار فيه بين الأمير وقاضيه الشيخ بجير، وفيه نرى الأول يحاول إقناع الثاني بإصدار فتوى يستحل بها دم «مهران». ونرى كذلك كيف استخل المؤلف هذا المشهد للتنديد الساخر بطائفة من أدعياء الورع، كزنون بالزلفي إلى السلطان ويهدون كرامة العلم خوفاً أو طمعاً:

بجير: ضميري أخلص خدامك، فأنا رجل رباه الزمن .

⁽١) المسرحية ص١٩٤،١٩٣ .

⁽٢) كتاب فولكنشتاين السالف الذكر، ص ١٤٧ .

أنا رجل طحنته المحن

وشكله الألم المزري

أنا رجل صاغته الحاجة

أنا يامولاي كما تعرفني مرن. . مرن.

الأمير: إن لم تصدر لي فتوى تهدر لي دمه، فاحبس نفسك تحت البرج.

بجير: الفتوى ليست مشكلة، خذ ما شئت من الفتوى.

اقتل مهران على خازوق، ومزق أيضًا أوصاله.

فهذا حق شرعي، لكني أبدي يامولاي

ما أحسبه قد ينفع

لا تجعل من مهران شهيدًا يامولاي، يحج الناس إلى قبره.

ويقيمون على ذكره

تذكر إن أنت قتلته، لصرنا نحن قذى في العين ولن يذكرنا التاريخ.

الأمير: في رأسك عقل يابغل.

بجير: ما ألطف نكتة مولانا (!!)»(١)

ويذكرنا القاضي بجير الذي "يقضي بين الناس ببط وبوز ودجاج ونعاج"، والذي يتصاغر أمام الأمير حتى ليصفعه هذا على قفاه مؤتبًا، فينحني أمامه القاضي مداعبًا:
«ما أعذب كفك يامولاي على أقفية ذوي الحظوة"، والذي بلغ بنفاقه نجاحًا يشبه "نجاح غواني المولدة" على حد تعبير المسرحية - في هوانه وكثرة ربحه، يذكرنا هذا النموذج "بترتوف" في مسرحية مولير الشهيرة، والشبه هنا لا يكمن في مضمون النموذج فحسب، بل وفي استخدام كل من الكاتين لوسيلة فنية واحدة، وهي الكاريكاتير القائم على المبالغة في إبراز أحد عيوب النموذج وتضخيمه بتسليط زاوية الضوء عليه.

⁽١) المسرحية ص١٤٢، أ .

وآية أخرى من آيات تأثير التراث الشعبي في المسرحية، ونعني بذلك بساطة اللغة ووضوحها، واستمدادها من المأثور الشبعبي والأمثال الدائرة في قاموس الحياة اليومية، وتزداد أهمية هذه الظاهرة إذا أخذنا في الاعتبار أن المسرحية مصوغة في إطار شعـر التفعيلة، وأن القـالب الشعرى في المسـرح يحتاج إلى جهـد فائق كي يتمكن المؤلف من الموازنة بينه وبين الحركة الدرامية، فلا تعلو نبرة اللغة عما يقتضيه الموقف وتمليه طبيعة المتحدث، تأمل مـثلاً هذا المشهد وقد اكـتشف الفتيــان خيانة زميلهم اعوض؛ فسترى كيف يترجم المؤلف إلى اللغة الأدبيـة أمثالاً وتراكيب من صميم التراث الشعبي:

طه (لعوض): ويمبنًا بالفتي مهران إن عدت إلى هذا البلد . فأنا وحدى . . أنا وحدى الذي يقطع منك الرأس بالفأس كثعبان الشراقي.

عوض: سترى أيها الأحمق عقبي ما تقول.

طه : (ساخرًا) : عقبي لك أنت!

ياخفر، اسجبوه، كمموه، واربطوه، ليجر الساقية

(الخفراء يحيطون بعوض).

عوض: أجننت؟ أأنا يصنع بي شيء كهذا.

أم صابر: لم لا؟ أعلى رأسك ريشة.

أم على رأسك ريشة؟ ربما كانت على رأسك ريشة!

مهران: نحن لا نفعل بالإنسان هذا أبدًا.

أنت لن تفعل هذا أيها الطيب طه.

دعه بذهب.

إنني أكظم الغيظ وأخفى ألمي، فلينصرف؛ فلينصرف ذاك.

(ثم لعوض بعنف) انصرف.

أم صابر: دعه يامهران يفعل.

طه: إنني أتركه من أجل مهران الشريف.

(لعوض) وإذا عدت هنا مرة أخرى رمسيناك إلى آخر الدنيا كما ترمى الكلاب الميتة، انصرف.

(عوض يسرع خارجًا من مدخل اليمين).

طه: (للناس): اهجعوا أنتم جميعًا في البيوت.

وغدًا أشرح سر الدور كله.

الصباح، أيها الناس رباح»(١) .

«فنعبان الشراقي» و«الريشة على الرأس»، و«رمية الكلاب، و«الصباح رباح» وسواها جميعًا من المذخورات الشعبية، وهي تكاد تكون ترجمة حرفية لنظائر لها في اللغة العامية.

وتتصل قضية اللغة في هذه المسرحية بقضية الحوار عامة، إذ تعين بساطة اللغة ومواءمتها للموقف على جعل الحوار المسرحي حاراً متدفقاً، ومن الأصول المسرحية المعروفة أن الحوار هو الشكل الفني للصراع الدرامي، وأنه لكي يكون هذا الصراع حافلاً بالحركة والحياة، ينبغي أن يكون الحوار نفسه معبراً عن هذه الحركة وهذه الحياة، وأن يطابق الموقف مطابقة تامة، فلا يتجاوزه بالاقتضاب أو الاستطراد، ولا يعلو عليه بالتعقيد أو التفاصح. ومن قبل أخذ على «شوقي» في مسرحياته الشعرية عنايته بالمواقف الغنائية على حساب الحركة الدرامية، لدرجة أن أجزاء كاملة من بعض مسرحياته تكاد تكون مجموعة من القصائد ضم بعضها إلى بعض، ثم قدمت على أنها منظر أو مشهد مسرحيات شوقي كان فيها من الشعر من الصحة أو الخطأ، فإن الذي لاشك فيه أن مسرحيات شوقي كان فيها من الشعر

⁽١) المصدر نقسه، ص ١٨١٠١٨٠ .

أكثر مما كان فيهما من المسرح، وأن قيمتها كشعر غنائي ربما كمانت أبقي من قيمتها كمسرحيات كاملة النضج من الناحية الدرامية.

ومن هنا كان حجم هذه المسرحية وغيسرها من مسرحيات الشرقاوي، فهي لا تتخلى عن العنصر الدرامي من أجل العنصر الشعري، وهي قد ضحت حين كتبت في إطار شعبر التفعيلة بما عسى أن يمنحه القالب المعمودي من ميزات موسيقية خارجية، حذر أن يؤدى هذا القالب بصلابته إلى فقدان الحوار ما ينبغي أن يتسم به من مرونة وطاقة على التعبير عن دراميــة الصراع. إليك- على سبيل التمثيل- هذه اللوحة الثانية من المنظر الخامس، وسوف نلحظ فيها ظاهرتين في آن معًا: صراعًا دراميًا يعصف بنفس البطل بين عاطفة الحرص على البيت والولد وحب الحياة من أجلهما، وواجب النضال من أجل تراب الوطن الغالى والتـضحية بالحياة فداء له، ثم حوارًا يتفاوت طولاً وقصرًا وسرعة وإبطاء بتغير ديناميكية الصراع ودرجة عنفه:

مى: (زوجة مهران) اترك مكانك هاهنا وارجع لبيتك.

مهران: يامي . . ياأم البنين . . أنا ذا أسير إلى الجبل .

لأخوض معركة المصير، ولننجد البلد الذي دهست محارم أرضه خيل الأمير.

فإذا سلمت من القتال.

سيجدّ في طلبي وما من مخبأ إلا هنا

مى: ارجع لبيتك والصغار ومى، ارجع إلى أم البنين.

مهران: فلتفهمي يامي هذا مخبأ لا يعرفونه. . ولا هم يتوقعونه.

مى: عد للصغار،

مهران: لا ترجعي أبدًا إلى بيت الجبل. عودي بأطفالي الصغار لدار طه. مى: عد للصغار فإنهم قد يسمعون بما يُشاع. مهران: أما الصغار فإنهم لا يعرفون.

مي: هم يسمعون ويحكمون، وهم إذا حكموا فهم لا يرحمون.

لتعد إلى ولديك والبنت الصغيرة. . إنها تبكي عليك

الكل في شوق إليك، لتعد لهم

إنا نعيش لأجلهم

مهران: ياللصغار.. كم ذا يعذبني اشتياقي للصغار.

مي: اذكر شقاءهم وجوعهم ووحدتهم هناك .

واذكر هوانك هكذا في غير دارك.

ياسيدي ما عاد جسمك يحتمل، هذا الشقاء ولا الطراد

غير حياتك، لتكن غنيًا يخش هذا العصر بأسك

الناس تحترم الغني، وهنا الرجال يقومون بما لديهم من ذهب أو بالمناصب.

هذا هو العصر الذي تحيا به، فاخضع لحكمه.

انظر لنفسك والصغار.

ما ذنبهم كي يحملوا عقبي عنادك؟

ماذا عساك ستستطيع وأنت وحدك في مواجهة الأمير.

من بعد أن خان الحليف.

قد أحسن استعمالكم ورماكم مثل الجيف.

نهبًا لغربان الأمير.

مائة من الفتيان ماذا يصنعون أمام آلاف الشراكسة الكماة الدارعين.

لم لا تساير روح عصرك؟ لتعش كغيرك.

اسبح مع التيار . . إنك لست تعرف ما يكون .

اصنع كما صنع الرجال الأذكياء الأخرون.

تدن الحياة لما تريد.

قد صار من هم دون همتك العظيمة ملء سمع العالمين منعمين مرفهين وأنت منسى هنا. . وإذا ذكرت ذكرت كاللص الطريد.

لتعش كغيرك.

مهران: (يقاطعها): بم تحلمين؟

إن الطريق إلى الحقيقة ليس تفرشه الزهور.. بل الصخور.. أو القبور. هو ذا.. وفي شرفات هذا العصر قد وقف الرجال الزائفون ملممين مهفهفين، ليلفتوا كل العيون.

مثل البغايا حين يقطعن الطريق على وقار العابرين.

لكنه دور ويمضى. . وسينتهون.

فحذار أن تهذي بشيء مثل هذا بعد ياأم البنين، (١) .

فالحوار هنا لا يؤدي وظيفة غنائية، بل هو صورة الموقف المسرحي، والجمل الحوارية فيه تكتنز أو تمتد أو تتقاطع، طبقًا لكثافة هذا الموقف ومداه، وهي حافلة بأساليب التنبيه والاستفهام والحسرة والتسعجب، تبعًا لذبذبة الشعور وتنوع مستوياته سرعة وإبطاء، انفعالاً واسترخاه. وكل طرف من الأطراف المشتركة في المشهد يحاول إقناع الآخر بشتى طرق الإقناع: ضراعة ورجاء يقابلهما إصرار على البذل والفداه، توسل بالبيت والأطفال الصغار يقابله تذكير بالبلد «الذي دهست محارم أرضه خيل الأميرة، طريق إلى الحياة المرفهة الناعمة يسلكه من يؤثرون الدعة في ظل التخاذل الواهن، يواجهه طريق الحقيقة مفروشًا بالأشواك والصخور...

⁽١) السرحية ص ٨٨، ٨٩ .

وهكذا يتجاوز المشهد الحواري مستـوى التوزيع الكلامي الجامد، إلى مستوى يمتزج فيه الحوار بالصراع الدرامي امتزاجًا عضويًا حيًا .

ولقد يكون مفـيدًا ونحن نختم حديثنا عن هذه المسرحيــة أن نشير إلى ذلك التوافق بين استقاء مادتها من التاريخ وصياغتها في إطار شعري، ولعل هذا يذكرنا كذلك بأن معظم المسرحيات التاريخية التي كتبها أمير الشعراء أحمد شوقي قد كتبت شعرًا، والسبب في الحالتين واحد، وهــو وجود لحظات في مســار التاريخ حافلة بالشعر وبالدراما معًا، بالإضافة إلى أن في التاريخ- حين يتحول إلى مذخور شعبي في وجدان الجماعة- جانبًا من الأسطورة، وأن الشعر بطبيعته وحسب نشأته الأولى وليــد الأساطيــر، حين كانت المعــاني المجــردة ما تزال تتــجلي في أشكال حسية، وحين كانت اللغة مساتزال غنية بدلالاتها التصويرية الفطرية، ومن هنا تلك القرابة الحميمة بين التاريخ والأسطورة من ناحية، والشعر من ناحية أخرى، ومن هنا أيضًا ذلك الغرام ممن يكتسبون المسرحية التاريخية بصياغتها شعرًا. ومع ذلك فثمة ممحظور ينبغي التنبه إليه، وهو أن الشعر الجميد لا يبرر مسرحية ضعيفة من الناحية الفنية، «فالشعر- كما يقول ت.س. اليوت- لابد وأن يبرر وجوده دراميًا، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعرًا جيدًا صيغ في شكل درامي ا(١) . وأغلب الظن أن مسرحية «الفتي مهران» قد حاولت تحقيق هذه الغاية، وأن هذه المحاولة قد أصابت قدرًا كبيرًا من التوفيق.



⁽١) ت. س. اليوت، مقالات في الثقد الأدبي، ص٨٩.

التفكيربالتراث فيبناءالعملالسرحي

الم يعد علنا اليوم بحاجة إلى الدراما في مفهومها التقليدي - في هذه الكلمات الموجزة يفصح الكاتب الألماني برتولت بريخت عما كان يختلج على استيحاء في صدور سابقيه - ابتداء من رومان رولان ومرورًا ببرناردشو وأنطون تشيخوف - من ضيق بمواضعات الدراما التقليدية، ونزوع إلى إثرائها ولو عن طريق رحزحة الجدران المهودة بين الأجناس الأدبية.

ولقد أطلق بريخت على هذا المسرح الجديد المنشود اسم المسرحي الملحمي، ثم عماد فزاد هذا الإطلاق تحديدًا حين نعت بالمسرح «اللاأرسطي»، وكمان يعني في الأساس الإفادة من عنصر القص الموجود في كل من الملحمة والرواية، بحيث لا تعتمد المسرحية على الحوار فحسب، بل تضيف إليه سياق الأحداث وتطويرها بلسان الراوي تارة، وبالسنة الكورس تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل المتي كانت حاسمة بين قالبي المسرحية والملحمة، ويصبح الإنسان الذي كان يتخذ من العمل المسرحي موضوع المغاهرة المسرحية وقضيتها المسرحي موضوع الظاهرة المسرحية وقضيتها الأولى، وبدلاً من تلك الحيدة التامة التي كانت تمرح في ظلها الشخصية المسرحية يضحى ما تقوله وما تفعيله خاضعًا لمراقبة دائمة من جانب تلك العدسة الملحمية المروائية التي تتعقب خطوات الشخصيات وأقوالها على مسار العمل كله(١٠).

ووحدة الدراما في المسرح «اللاأرسطي» وحدة إيحاثية، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسـرح براوية يتولى تقديم الحــدث، أو جوقة مجــتمعة أو مــغن منفرد

⁽١) انظر:

يقطعان التسلسل الموضوعي بنشيد جماعي أو أغنية فمردية، فإن الصلة بين عناصر الدرامــا والرواية والغناء لا تبــقى مــن نوع الصلة التــقـــريرية المألوفــة فى المـــرح «الأرسطى»، بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة خطوة من خلف السطور المقروءة أو المشاهد المنظورة، علاقة يستشعرها المتلقى بطريق دائري غير مباشر، علاقة في المجرى الفكرى الذي تصب فيه هذه العناصر جميعًا، ذلك المجرى الفكرى الذي ضمن لمسرحية الدائرة الطباشير القوقارية ١٠ وهي من أفضل ما كتب بريخت- وحدة فنية حميمة، رغم ما يبدو عليها لأول وهلة من ازدواجية البناء حيث تولد المسرحية من معطف مسرحية أخرى، فحين يتنازع أهل مزرعتين متجاورتين على واد خربته جحافل الفاشست في الحرب العالمية الثانية، طائفة تدعيه لنفسها لأنه كان ملكًا لها ثم رحلت عنه أمام الفيالق الزاحفة، وأخرى تزعمه حقًا لها لأنها تصدت للدفاع عنه حين فر مالكوه، يلمجأ بريخت إلى إمكانات المسرح الجديد للإيحاء بوجمه الحقيقة في القضية المطروحة، فيجعل المزارعين يقدمون بأنفسهم صياغة درامية جديدة لقصة صينية قديمة، فحواها أن زوجة أحد الحكام تهرب من مواجهة الثورة الناشبية ضد زوجها، وفي حيميا الهلع الذي اكتنف واقعة الهمرب تنسى طفلها، حيث تلتقطه امرأة رقيقة الحال لتعموله وتربيه، وحين تخمد نار الثورة ويستقر الأمر من جديد، تعرد الزوجة الهاربة للمطالبة بولدها بعــد أن استحصــد عوده، وأمام القاضي تقف المرأتان وعلى لسان كل منهما حجة لا يعــوزها المنطق: فهل الأحق بالولد تلك التي حملته وغذته جنينًا وإن تكن قد نسسيته ساعة الهول، أم الأحق به تلك التي تعهدته وكفلته وإن لم يكن بالقرابة بعض حشاشتها؟

وليس من همنا الاسترسال مع بقية أحداث تلك المسرحية^(١)، يكفي أن نقرر أن بريخت قد أوحسى بما يريد أن يقول في الحدث الجديد المبتماع حين صور ذلك الحدث القديم الموروث، دون حاجة إلى الإفصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين؛

⁽١) انظر تلخيصًا وافيًا ومناقشة لهذه المسرحية في المرجع السابق، ص ٢٣٦ وما بعدها.

لأن الموروث في هذه الحالة ليس جزئية مقحمة بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من خارج حتى يبحث الكاتب عن مسوغ لإضافتها، بل هو رؤيا تغلف ذات الكاتب وتستمفزه إلى التفكير بالتراث وتفسير الحاضر من خلال الماضي.

بما يشبه ذلك المنهج الإبداعي، ويقريب من تلك التيقنية «اللاأرسطية» المشار إليها، يلوذ الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في مسرحيته «ليلى والمجنون» (١) ، ووجه الشبه في الحالتين لا يقتصر على كون مبدع تلك المسرحية شاعراً، مثلما كان بريخت شاعراً، بل يمتد هذا التنسابه إلى وعي كل منهما بالمتراث ودوره وكيفية استغلاله، كما يمتد إلى طريقة كل منهما في بناء المسرحية الحديثة بما يتجاور مفهوم الوحدة المسرحية التقليدية، سواه بتركيب هذا البناء بحيث يتولد الحدث التراثي من رحم الحدث المعاصر، أو بالتسركيسز على تأثير الأغنية والموال الشعبي في تغذية الفكرة العامة للمسرحية؛ وإن لم يكن لهما مساس منطقي ظاهر بالبيئة الحديثة الراهنة، أو بتسوظيف الملاحظات المسرحية توظيفا إيحانياً يفجر بمشيرات الإيماءة الإشارة، أكثر مما يحدد برصد الأزمنة والأمكنة.

وللشاعر المصري في استغلال التراث على هذا النموذج تاريخ، فقد سبق أن حاوله في مسرحيته «مأساة الحلاج» (١٩٦٥م) حين قدم علمًا من أعلام التصوف في العصر العباسي في ثياب داعية من دعاة العدالة الاجتماعية، قانعًا من هيكل الرمز التراثي بالشخصية، دون تعقيد بنائي يجعل لمحاولته قيمة كتلك التي حظيت بها «ليلى والمجنون».

كما سبق أن امتاح من كنوز التراث المطمورة جملة من قصائده في دواوين «الناس في بلادي» و«أقـول لكم» و«أحلام الفـارس القديم»، ويبدو أنه فـي تجاربه (١) الهيئة المصرية العامة لتاليف والنشر، القاهرة، سنة ١٩٧٠م.

تلك كان يضع عينه على نظرية ت.س. إليوت في التقاليد Traditions وهــي تتضمن أول ما تتضـمن الحاسة التاريخية، والحاسة التاريخية تقتضي من المبدع ألا يشعر بجيله فحسب، بل تحتم عليه أن يكتب وتراث أمته برميته داخل وجدانه، بحيث يصبح لهيذا التراث قيمة حية معاصرة، ومين ثم لا غرابة أن يتكئ صلاح عبدالصبور في هذا الجانب الغنائي من إبـداعه على طائفة من النماذج البشرية ذات الإيحاء الصوفي، كبشر الحافي في قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، وكالشيخ محيى الدين في قصيدته (رسالة إلى صديقة).

بل إن للمسرح العربي ولعًا بمثل هذه المادة التراثية منذ طوره المبكر، فمعلوم أن ثانية مسرحيات مارون النقاش- أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد- كانت تتخذ من الحياة العباسية بيئة لها، كما حرص الرعيل الذي خلف النقاش على متابعة هذه المادة التراثية وتنميتها وتنويعها، وتجلى هذا الحرص في محاولة استلهام التاريخ العربي والإسلامي بذكر النوابغ والإبطال من رجاله، أو بعصرض أمجادهم وماثرهم، أو بصياغة المأثور من وقائع العرب وأخبارهم صياغة درامية؛ فكتب خليل اليازجي رواية الممروءة والوفاء» (١٨٧٦م) في إطار من العصر الجاهلي يصور المثل الأخلاقية العربية من كرم ونجدة ووفاء، كما سار أنطون الجميل على نفس الدرب حين كتب رواية السموءل أو وفاء العرب» (٩٠٩م)، هذا على حين اتخذ إبراهيم رمزي من تاريخ ملوك الطوائف بالأندلس محوراً لروايته المعتمد بن عباده (١٨٩٦م)، وتلاه في الإيقاع على ذات النغمة الأندلسية مصطفى كامل في الفتح الأندلس» (١٨٩٣م)، ثم امتدت الرقعة لتشمل حسقة من أزهى حقب التاريخ الإسلامي في رواية السلطان صلاح حلقات الصراع بين الشرق والغرب في معركة احطين، وجهد صلاح الدين في حلقات الصراع بين الشرق والغرب في معركة الإصلامية (١٠) .

 ⁽¹⁾ لمزيد من التصميل في هذا الجانب يُراجع: د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب المعربي الحديث،
 ص٣٢ ٢ ما يعدها.

وحين انعطف الشباعر أحمم شوقى تجاه الإبداع المسترحى كان جل جهده منصرفًا إلى تصوير هذه المادة التراثية، سواء باصطياد لحظات التحول في تاريخ مصر القديمة (مصرع كليوباترا، قمبيز)، أو بتغذية بذرة قصصية نبتت في حقل التاريخ العربي أو الإسلامي، ثم أضاف إليهـا الخيال الشعبي من الحواشي والذيول ما أسبغ عليها جواً أسطوريًا عيقًا، كما صنع الشاعر في مسرحيتيه العنترة، والمجنون ليلي،، ولتلك الأخيرة في هذا المقام أهمية خاصة؛ لأنها تكاد تشكل اللوحة الخلفية لمسرحية صلاح عبدالصبور اليلي والمجنون، ففي داخل إطار حدث معاصر وشخصيات معاصرة يقوم ذلك الأخير بتحريك تلك الشخصيات وحفزها إلى إعادة تمشيل مسرحية شوقى، تمامًا مشلما حرك بريخت شخصياته المعاصرة لتتقمص أدوار الخرافة الصينية القديمة، وفي كلتا الحالتين ولد البناء المسرحي التراثي من ثنايا البناء المسرحي الجديد.

ورغم تشابه المادة الدرامية الأولى في مسرحيتي شوقى وصلاح عبدالصبور، فإن ثمة فارقًا جوهريًا بين طريقتي الشاعرين في معالجة هذه المادة، ففي المجنون ليلي» نرى التراث مقصودًا لذاته، ونرى صياغة هذا التراث تعكس صورة لتقاليد البادية العربية الإسلامية وأخلاقياتها وقيمها الاجتماعية، ونرى هيكل المسرحية يقوم على محور كـــلاسيكي عــريق، هو الصــراع بين العاطفــة والواجب، وبما أن تأثر شوقى بالمذاهب الأدبية الأوربية كان تأثراً تجميعياً يفتح الصدر لكل تيارات الرياح دون أن يدع واحدًا منها ينفذ إلى ما تحت السطح، فإن هذا الأساس الكلاسيكي في مسرحيته سرعان ما يمتــزج بنبض رومانتيكي عاطفي في بناء الشخصيات ورسم ملامحها الوجدانية والسنفسية؛ فـقيس وليلي نشآ في بيتين من أشـرف بيوت بني عامر، فتعارفا طفلين، ثم استحال التعارف مع الأيام غرامًا جارفًا، ثم شبب بها قيس فسى شعره، فـحيل بينهـا وبينه نزولاً على سنة البـادية في نفض الأكف من

العاشقين إذا شببوا، وحين زفت إلى غيره اتـقد هواه، «حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هى الجنون أو تكاد^{ر(۱)} .

البناء هنا بسيط لا تعقيد فيه، ومحور الصراع الدرامي كلاسيكي تشوبه رؤية رومانتيكية في معالجة الشخصيات، والبيئة والحدث يقدمان بحيث لا يوحيان بأكثر عما يعنيانه بالفعل: بيئة تصون القديم وترعى الرميم وتحرص على الشرف والعرض حرصها على الحياة، وحدث هو الحرف الأول في لمغة العواطف البشرية، ولاسيما بالنسبة إلى أهل البادية، حيث القلب خلى والمطمع ضئيل والرزق محدود ومنافذ الأنس الوجداني مغلقة، اللهم إلا تلك الكوة الصغيرة التي تنفتح حين يركن فؤاد الحبيب، فلا يجد عنه حولاً إلا بالقرب أو الموت، وليس فيما عداهما اختاه.

أما مسرحية السيلى والمجنون التدور في دائرتين بنائيتين إذا صح التعبير، تتداخل الصغرى منهما في الكبرى، في الدائرة الكبرى ترى إطاراً معاصراً، تتحرك من خلاله شخصيات معاصرة، ومحور صراعها الدرامي معاصر كذلك: هل كان على المناضل الوطني قبيل ثورة ١٩٥٢م أن يقنع بأن يرفع صوته بالاحتجاج ضد عوامل القهر كائنا ما كانت أصداء هذا الصوت سجنا أو تشريداً؟ أم كان عليه أن يقرن الكلمة بالنار، وأن يمزج الرفض بالفعل، وأن يحمل على كاهله عبء البشارة ومسه لمة التغير معا؟

إن المشهد الأول في المسرحية يبدأ وعلى الجدار المـواجه للنظارة لوحة «دون كيـشوت» لدومييه، وكأن المؤلف يريد أن يوحي بمثالية الوجوه المتعـددة لنموذج المناضل الوطني في تلك الفترة، فـهي وجوه تتفاوت في سمتهـا ومحتواها الفكري والعاطفي، ولكنها تتـفق جميعًا في أنها تواجه ظروفها بمنطق يقصر عما تقـتضيه

⁽۱) مجنون ليلي، نظرات تحليلية، ص ١٣٦ .

تلك الظروف، مثلها في هذا مثل «دون كميشوت» حين تقلد سيف الفارس وارتدى ثيابه بعد أن غرب عسصر الفروسية، ومن ثم بدت هذه الثياب الفضفاضة من فوق جسده الضامر أقرب إلى ثياب المهرجين منها إلى بزة الفرسان.

إن مثالبة النموذج، أو قل المفارقة بين منطقه ومنطق الفترة التي يعيشها، تبدو حيثما قلبت النظر في وجوهه عمثلة في تلك المجموعة من الشخصيات المثقفة التي جمع المؤلف بينها في وحدة عمل بإحدى الدور الصحفية، تبدو حين تنظر إليها في وجه «الأستاذة» رئيس تحرير الصحيفة» الذي يتمنطق بشعار الحب في مفهومه الإنساني المجرد والذي يتخذ من قيمتي الحرية والعدل جناحين تتألق بهما صحيفته كالوشم الناري علي ساعد الوطن الغالي، والذي يقنع بأن يهتف كلما فاجاه موقف من مواقف السلطة التي تتعقب صحيفته ومحرريها بالمصادرة والتشريد: «ما

وتبدو حينما تنظر إليها في وجه «حمسان» الذي يلوك كلمات العنف والإرهاب الفردي في نبرة لا تخلو من مرارة التشفى وضراوة التدمير:

الحب. الحب. .

لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه.

بل يصنعه العنف المتلهب.

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه.

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية.

لم تمنع شرذمة النازية.

من أن تتربع فوق كراسي السلطة.

الأستاذ: لكن النازية سقطت ياولدى.

حسان: لم تسقط بالكلمات.

الأستاذ: ياولدي.

تاريخ الإنسان صدى خفقات القلب الملهم.

لا تاريخ القفازات السوداء وحمامات الدمه(١) .

وواضح أن المقابلة بين هذين الوجهين تحمل إدانة لشانيها - وجه العنف الدموي عمالاً في حسان - بنبرة أكتسر علواً وجهارة بما تحملها للأول، فمنطق الوجه الناني أشد خطورة، وقصوره أكثر فداحة؛ لأنه يتكئ على الإرهاب المفردي، والإرهاب دمار لقيمة الحب، والفردية مقياس تحكمي تفسده دواعي الرغبة والطمع والأثرة، ومن ثم لا تقتصر إدانة هذا الوجه على الأبيات السالفة، بل نراها تتسرب عبر نسيج الشخصيات وأقوالها على امتداد العسمل المسرحي كله، نراها ترد على لسان زياد وهو يرد على حسان منطقه:

رفقًا حسان.

ما تذكره ليس هو الثورة،

الثورة أن تتحرك بالشعب.

ونراها على لسان الشاعر سعيد:

أسلوبك ياحسان.

أسلوب يستأصل، لكن لا يلقى بذرا

⁽١) ليلي والمجنون، ص ٤١،٤٠ .

نحن إذن إزاء «أساليب» في مواجهة سيف القصع المصلت في يد السلطة البائدة عمثلة في القصر والاستعمار، ومادام الاختيار بين «أساليب» فإن الشخصيات لا تتحرك بقوة التمايز التي تجعل لكل منها كيانًا واقعيًّا حيًّا، بل تصبح أبواقًا للشعارات التي تحملها والمبادئ التي تعبر عنها، ومن ثم يتحول الصراع اللرامي إلى صراع أفكار، وتغدو هذه الأساليب وجومًا لشخصية واحدة تجسد نموذج المناضل في الفترة المحصورة بين نهايات الحرب العالمة الثانية وبداية ثورة ١٩٥٢م، وهي وجوه يفضح بعضها بعضًا، ويهدم الواحد منها الآخر بكشف مثالبه، ثم إنها وجوه إن تفاوت في درجاتها من الصواب والخطأ، فإنها تتفق جميعًا من وجهة نظر المسرحية في عدم وفائها الكامل بمقتضيات اللحظة، ومنهجها المثالي في معاملة الوقائم والأحداث والظروف.

وحتى شخصية الشاعر سعيد، التي بدت وكأنها توشك أن تصبح تعبيرًا عن الأحسلام الوطنية الشاعر سعيد، التي بدت وكأنها توشك أن تصبح تعبيرًا عن الأحسلام الوطنية الشسابة آنذاك، لا تلبث أن تتكشف عن وها والفعل، بين الشيخوخة، ثم إذا بها تسقط في هوة المفارقة السحيقة بين الأسلوب الشعري الفياض بتطلعات الحب والحرية ورماد العجز الداخلي الذي تنطفئ أشعة هذه التطلعات في ركامه المهيت. وإنها لسخرية مريرة أن تكون تعرية هذا العجز بلسان وبأصابع «حسان» الرافض المرفوض في ذات الوقت، ومن ثم تكتمل حلقة الإدانة المتبادلة، وتسقط الأقنعة عن جميع الوجوه داعدة:

ستظل مريضًا بالأسلوب إلى أن تدهم هذا البلد المنكوب كارثة لا أسلوب لها.

ولقد تنسى عندئذ حين توزع ريح الكارثة المجنونة

نار النكبة كبطاقات الأعياد.

أن تنقذ بضع قصاصات من شعرك.

ولقد تتوسد كومته قدما الجلاد.

وهو يدحرج في أسلوب همجي.

هذا الرأس العامر بالأسلوب»(١).

في ظل التناقض الكامن داخل تلك الأساليب أولاً، ثم في ظل التناقض بينها جملة وبين أسلوب السلطة البائلة في قمع محاولات الرفض أو الاحتجاج أو التمرد، يصبح الحب ملاذًا من قسوة الواقع الكثيب، وتغدو الألفة تحقيقًا وكشفًا لأنبل ما في الإنسان من قيم الإنسانية، وقد لا يكون في جهامة الواقع ما يمكن أن يعين على مسلاد هذا الحب أو نمر تلك الألفة، ولكن ما الذي يمنع من أن نحاول بالدربة والتمثيل أن نكتسب ما حزمنا منه بفعل الظروف وملابسات اللحظة؟ هنا تنبثق فكرة المسرحية داخل المسرحية، وتولد الدائرة التراثية الصغيرى موازية في أحداثها وشخصياتها وفكرتها الدرامية لأحداث وشخصيات وفكرة الدائرة العصرية وغناء تتجسم ساعات معدودة في بعض أيام الأسبوع، وبعيدًا عن جو العمل وغناء تتجسم ساعات معدودة في بعض أيام الأسبوع، وبعيدًا عن جو العمل الصحفي يقومون بتجربة أدوارهم، حتى إذا أتقنوها عرضوا خلاصة تجاربهم في حفل ضيق يدعى إليه بعض الصفوة من الأصدقاء. ويقع الاختيار على مسرحية المجنون ليلي لاحمد شوقي، كما يتم توزيع أدوارها بحيث ينهض الشاعر سعيد بشخصية المجنون، وتختص زميلته ليلى بدور سميتها في مسرحية شوقي، على حين يكون من نصيب حسان تمثيل شخصية الورده.

⁽١) المصدر السابق ص١١ .

تطويرها بطريقة غير مباشرة، فالحب هو القيمة الأولى في كل من العملين، وسعيد شاعر تكمن مأساته في جدث من الدمار الداخلي يفقده سكينة النفس واستقرار المشاعر، وهدو إذ يحب ليلى لا يستطيع أن يحضي بهذا الحب إلى مداه؛ لأن قسوة يتمه المبكر، وطيف أمه المسكينة بين ذراعي زوجها الثاني، يقعدان به عن القدرة على العطاء، ومن ثم يقنع من الحب بالمكابدة، ومن العاطفة بالظمأ، ومن المشاعر بانتظار ليس له من قرار، وهو بكل هاتيك السمات يمثل البديل العصري للمجنون القديم، مع فارق أن الحوائل التي نهضت في وجه المجنون القديم كانت حوائل اجتماعية، أما المجنون العصري فحوائله من داخله، وإن لم تكن - مع ذلك- منقطعة الصلة بملابسات النشأة وأثر البيئة وضغوط الواقع على وجه العموم.

ثم ليلى، تلك الروح الهائمة بـين الواقع والحلم، تمامًا مثلما هامت سميـتها في مسرحية شوقي بين الحرص على التقاليد والحرص على ما تحب:

أنا بين اثنتين كلتاهما النار فيلا تلحني ولكن أعني ابين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضني (١)

لقد نما حبها لسعيد من خلال التجارب والمواقف الدرامية التي مثلاها، نما على مأدبة الألفة التي أقامها الأستاذ حين تخير للتمشيل نصا أليق ما يكون بها وبصاحبها، نما على استحياء أول الأصر، ثم فاض وترقرق في غمضمة الكلمات وترجيع الأصوات وتحبيل الوقفات بالمعنى، وإثقال القوافي بألوان الإيحاء، وهي تسمعه نشد:

تعالي نعش ياليل في ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان تعالى إلى واد خلي وجدول ورنة عصفور وأيكة بان

⁽۱) مجنون لیلی ص۱۸

ولكنها وقد قادها التمثيل إلى الواقع، لم تدر أنها أحبت حين أحبت سعيد انقاض إنسان، صحيح أنه لم يتجاوز العشرين إلا ببضع سنين، بيد أن مشاعره تغضنت من فرط ما عانت، ووجدانه شاخ من كثرة ما عاين ولاحظ وانفعل، فلم يعمد قلبه واحة تحنو على زهرة الحب بالفيء والطل والسقيا، بل أصبح خربة تعشش فسيها خفافيش الشك، وتنمو بماخلها ثمرات الحنظل المر، وهكذا تنحل لغمة الحب في صوتيهما لتثول في النهاية إلى نبرتين متسميزتين، بل ومتناقضتين، نبرة محب عاجز عن المطاء، ونبرة محبوبة قادرة على المطاء ولكن الطرف الأخر لا يمنحها فرصة السخاء، النبرة الأولى نسمعها في صوت سعيد مشدودة بحبال العزلة والوهم والجفاف:

ليلى تبغي أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء لكني لا أقدر إلا أن أثوي في الشط المهجور فهنالك مقبرتي ، وحليًّ الزائفة، وأهرامي الوهمية ليلى تبغي رجلاً تتكئ على جذعه

وأنا بضعة أحطاب طافحة فوق الماء الراكد»(١) .

والنبرة الشانية نسمعها في صوت ليلى تستعطف وتستلين، ثم تنتهي إلى اليأس حيث لا أمل، وإلى الجهر بالحقيقة المرة حيث لا مناص من الافتراق:

وا أسفاه!!

إنك خرب ومهدم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء

وا أسفاه!!

أحببت الموت..

أحبيت الموت. . ^(۲)

⁽١) ليلي والمجنون، ص ١٠٧ .

⁽٢) المصدر السابق، ص ٩١ .

أما الجانب الشاني الجدير بالتنويه، فهو ذلك التوازي الدقيق بين التراثي والمعاصر من ناحية، ثم بين الرمز والمرموز من ناحية أخرى، فالمؤلف لا يستمير الحدث التراثي في مسرحية شوقي برمته، ويكل جزئياته، ولكنه يقنع منه بالإشارة، ويكتفي من نسيجه بموقف أو موقفين، ثم يترك المتلقي يستشعر الرابطة الخفية بين القديم والجديد من خلال الأحداث وتطورها، وعلى هدي من أقوال الشخصيات وأفعالها، ومن ثم يبدو وكأن المسار الدرامي يمر عبر خطين متوازيين، أحدهما واضح صريح، والأخر مستتر خفي، فالعلاقة بين ليلي وسعيد لا تفضي إلى مستقر عاطفي لكليهما، مثلما لم تفض العلاقة التراثية بين ليلي وللجنون، وتتدخل قوة ثالثة بين القطبين لتجعل من هذا المستقر العاطفي أملاً مستحيل التحقى، تمثلت عند صلاح عبدالصبور في «ورد»، ثم تمثلت عند صلاح عبدالصبور في «حسام» وجه الواقع الجهم الذي تلوذ به ليلي بعد أن تضنيها الحيرة الملتاعة بين الحلم والواقع.

بل إن سقوط ليلى التراثية ضحية الاعتلال النفسي والبدني يقابله على الطرف الآخر سقوط ليلى العصرية سقوطاً مجازيًا، حين تقع فريسة لبراثن الرغبة الشهوانية الأفاقة والوعدد المعسولة التي يبذلها ورد في صورته المتجددة، وهكذا نحس بذلك التوازي اللامنظور بين التراثي والمعاصر مع كل منعطف من منعطفات الحدث، وعبر كل طور من أطوار الشخصية، حتى يتأكد في النهاية ما أومأنا إليه، من أن استيحاء التراث لذى صلاح عبد الصبور – مثله في هذا مثل بريخت - لا يتم عن طريق الاستعارة أو استبداله بالمعاصر استبدالاً مجازيًا، بل هو بالاحرى نوع من التفكير بالماضى، ينهض فيه اللمح والإشارة عوضًا عن التقرير والتوضيح والمباشرة.

على أن ذلك التوازي بين التراثي والمعاصر لا يمثل- على أهميته- سوى مستوى واحد من مستويات العمل، ويسبقى مستوى الرمز في استنباط الكلي من الجزئي، والحام من الخاص، والمواءمة بينهما، بحيث يبدو وكأن العسمل المسرحي يحدثك عن

مأساة عاطفية بعينها، على حين يشلك بالإيحاءات الرمزية إلى مأساة جيل بأكمله، وليس مصادفة أن يقترن سقوط لميلى بحريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في يناير سنة ١٩٥٢م؛ لأن انتهاك الأولى ليس سوى الرجه الخاص لانتهاك الثانية، بل إن ليلى في رقتها وطبيتها وسخاء مشاعرها ربما لم تكن سوى بديل رمزي لمصر بكل صبرها ورحابة عواطفها وفيض عطائها، فلا تدري وأنت تستمع إلى تعليق الأستاذ على ما حدث، أكان يتحدث عن ليلى أم كان يتحدث عن القاهرة؛ لأن ثمة توازيًا مقدرًا بين الجزئي والكلى، بين الحدث الشخصى والحدث العام:

ماذا نفعل . .

ولماذا نتجمع، نتفرق.

نتأمل أو نبكى، نضحك أو نتحذلق

نصرخ وندخن

نتهلل ونئن

مادمنا أغفينا ذات مساء.

وتركنا حبة أعيننا في كنف الغرباء

نمن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتهكت متمددة مستسلمة

في فرشتها الخضراء. . . ا^(۱) .

بل إن هذا التراسل الوثيق بين الرمز والمرموز يصل مع خـتام الحـدث إلى درجة الامتزاج الكامل، يصل إلى درجة يصبح فيها الحديث عن أحدهما حديثًا عن الآخر في نفس الوقـت. يخاطب سعـيد ليلى وقد زارته فـي السجن بعد احـتراق

⁽١) السابق ص ١٥٣ .

القاهرة، قاتلاً: اليلى، هل مازلت أسيرة في أيدي الشركس؟ عوقبت بحرق ردائك حين تركت فوادك لحمًا في منقار الغربان، فتحتلط عليك السمات والصفات، حتى يبدو التعبير وكأنه إفراز ذهن مضطرب مريض، وما هو كذلك على الحقيقة، ولكنه وجدان شاعر يلجأ في صياغة الرمز إلى بعض خصائص الحلم في نقل الصفات وتبادل الأوضاع وتكثيف الرؤية، بحيث يغدو الرمز والمرمور وجهين لعملة فنية واحدة.

ثم إن المؤلف - في داخل هذا البناء الإيحائي- يستغل بعض التقنيات التي شاع استخدامها في المسرح الحديث، ونخص بالذكر استخدامه لخاصية الارتداد من الحاضر إلى الماضي بغية إضاءة الجانب النفسي من طفولة سعيد، وإبراز حجم المعاناة في هذه الفترة وأثرها في تحريف الشخصية واهتزاز بنيانها الداخلي، وكذلك استخدام الموال الشعبي على لسان مغن ضرير، تذكرنا وظيفته الدرامية، كما تذكرنا نبرات صوته المتهدج الحزين، بنفس الشخصية في مسرح بريخت(۱)، وبما أن المرز- في مفهومه الحق- سمة بنائية وليس مجرد مجازات جزئية، فإن هذه التقنيات تكتسب قيمة إيحائية كبرى داخل تركيب العمل المسرحي باكمله.

ورغم أن مسرحية المجنون ليلى، لشوقي ذات بعد واحد؛ لأنها تعالج التراث بطريقة مباشرة، وأن مسرحية اليلى والمجنون، لصلاح عبد الصبور تتعدد بها الأبعاد ما بين الماضي والحاضر، وما بين الخاص والعام، وما بين الرمز والمرموز، فإن الوشيجة بين العملين لا تخفى على النظرة الممعنة. لقد تركت أقدام شوقي على رمال المسرحية الشعرية آثارًا خنائية لم يفلت منها من أعقبوه، ومن أبرز هذه الآثار إخضاع الموقف الدرامي للتدفق الشعري بدلاً من أن يحدث العكس،

⁽١) عن عنصري الغناه والرواية في مسرح بريخت يراجع كتاب:

Problems of the Literary form, Vol. II., p. 243.

والاسترسال مع النجوى الداخلية حتى تطفى على حيوية الحوار، والاستطراد في تعبير الشخصية عن نفسها بطريقة مباشرة حستى يضحى العمل في النهاية أشبه بمحصلة لجملة من القمصائد قرن بعضها إلى بمعض، ومن ثم يبدو وكأننا منه بإزاء شعر مسرحى ولسنا بإزاء مسرح شعري.

ولم تنج «ليلى والمجنون» من هذه النبرة الغنائية الذاتية، كما لم تسنج منها سابقاتها، ولمن شاء أن يرجع إلى حديث الاستاذ في الفصل الأول، حيث يمتد به الخطاب المباشر امتداداً فاتراً موحثًا طيلة صفحات ست، يركد أشناءها الفعل المسرحي ركوداً تاماً. ويحدث الشيء ذاته في خاتمة الفصل الثالث والاخير، بل ويحدث ما هو أوضح من هذين دلالة على تلك الصبغة الغنائية الذاتية حين يسوق المؤلف على لسان سعيد قصيدة كاملة لا ينقصها استقلال القصيدة وخصائصها المبنوية المميزة.

بيد أن هذه المواقف الغنائية تعتبر قليلة نسبيًا إذا قورنت بنظيرتها عند شوقي، كما أنها لا تعدم باعثًا من طبيعة المسرحية ذاتها؛ لأن «ليلى والمجنون» أكثر انتماء إلى مسرح الفكرة، ومسرح الفكرة قد يتسع لما لا يتسسع له المسرح التقليدي من بسط المواقف وإشباع الجسل الحوارية، وفي تلك الحالة قد ينهض تدفق الفكرة بتعويض بعض ما فقدته المسرحية من تدفق الحدث، وقد تقوم وحدة الرؤيا الفنية مقام وحدة الفعل، ومن ثم تغدو لاحاديث الذات ومواقف البث والنجوى قيمة في داخل الكل المسرحي، وحتى تلك القصيدة المستقلة التي سلفت الإشارة إليسها، نراها على طولها غير مقطوعة الصلة بمعاني الإرهاص والترقب التي تنتهي إليها المسرحية؛ فالمؤلف منذ البداية يخلع عليها عنوان فيوميات نبي مهزوم يحمل قلمًا، ينتظر نبيًا يحمل سيقًا»، ثم ما تلبث أن تقرأ في صدر اليومية الأولى قوله:

يأتى من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها.

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال.

إذ تتأبى أجنحة الأقوال.

أن تكن في تابوت الرمز الميت.

يأتى من بعدي من يبري فاصلة الجملة.

يأتي من بعدي من يغمس مدات الأحرف في النار.

يأتي من بعدي من ينعي لي نفسي.

يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي.

يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة.

ويغني بالسيف»^(۱) .

فتحس على الفور أنك أمام حلم فني بالخلاص، حلم تمتزج فيه الكلمة بالفعل، والحق بالقوة، فإذا قرنت هذا الحلم إلى ذلك التناقض البائس الذي اجتاح بنية النموذج - المناضل؛ فتركها موزعة بين العجز والعمل؛ وبين الواقع والأمل، أدركت أن هذا الموقف القصيدي - رغم استقلاله الظاهري - ليس سوى نبوءة بالنموذج المنشود، ثم أدركت في هذا الضوء أنه لا يخلو من صلة مستسرة بنبض البشارة والانتظار الذي يتوج نهاية المسرحية.



⁽١) ليلى والمجنون، ص ٩٩،٩٨ .

لغة الحوار في المسرح العربي تاريخ القضية وأبعادها

في الثلاثينيات من هذا القرن نشر المستشرق الأوربي المشهور المغاطيوس كراتشكوفسكي، واحدة من دراساته المهمة في الأدب العربي المعاصر، وكان مما لاحظه بحس تاريخي مرهف: «أن مشكلة لغة الحوار في المسرح أكثر حدة وصعوبة منها في الرواية، ونظرة إلى معظم ما يكتب تدل على أن الفسصحى مازالت لها السيادة في هذا المقام، غير أن تجارب الكتاب بدءًا بعشمان جلال ومرورًا بمحمد تيمور تدل على أن الأمر مازال بعيدًا عين الاستقرار.. ولعل مما تجدر ملاحظته أن كاتبًا مثل محمود تيمور يفتتح حياته الأوبية باستغلال العامية في الحوار، ثم يعدل عنها بعد فترة إلى اللغة الفصيحة، أما توفيق الحكيم فيجمع بين الأمرين: العامية في الحوار والفصحى في الملاحظات المسرحية وفي السرد القصصي، وربما كان هذا أوفق الحلول في الوقت الحاضر» (١).

بيد أن المشكلة في واقعها أقدم من محاولات الحكيم وتيمور، وهي قد بدأت مع البواكير الأولى للمسرح العربي، ففي ظل غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العربي وجد أوائل المؤلفين والمترجمين أنفسهم أمام اختيار صعب خلقته وأسهمت في تعقيده ظاهرة الازدواج اللغوي، فهم بين أن يستغلوا في الحوار المسرحي والقصصي اللغة الفصحى مع ما عسى أن يضفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك المنص، وبين أن يستخدموا العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي وعلى فقرها الشديد في الوسائل الفنية، وكان طبيعيًا أن تتوزع مناهجهم وتتوع تجاربهم إزاء هذا

I. J. Kratshkovsky. Selected Works, Moscow, 1956, vol. III, p. 77 .: انظر (۱)

الموضوع، واختـار كل كاتب لنفسه اللغة التي يعــتقد أنها أقدر على خــدمة العمل المسرحي أو أقرب إلى فهم الجماهير.

وتعتسر مسرحيات مارون النقاش من أقدم النصوص التمثيلية التي وصلت إلينا، وقد كان علاجه لمشكلة الحوار المسرحي جديدًا في حينه، إذ نراه في مسرحية «البخيل» ينطق الشخصيات المتعلمة باللغة الفصحى، أما غير المتعلمة فتنطق لغة عبدالله عامية (١). وقريب من هذا الحل الوسط محاولة خطيب الثورة العرابية عبدالله النديم في مسرحية «الوطن»، حين جعل بسطاء الناس يتحدثون باللغة العامية، أما المثقفون فيستحدثون بلغة أدبية فصيحة، ويبدو أن هذا الحل التوفيقي لم يكن يروق يعقوب صنوع، فتراه يتكئ في العروض التي قدمها على مسرحه منذ سنة ١٨٧٠م على اللغة الدارجة ولهجات الطوائف والبيئات، هذا على حين انحار محمد عثمان جلال إلى جانب العامية انحيارًا يكاد يكون تامًا، فترجم بعض أمثال لافونتين وكوميديات مولير إلى اللغة العامية.

غير أن اختيار هؤلاء للعامية وصيلة للحبوار المسرحي لم يكن ليلائم أذواق غيرهم من الكتاب الذين أصروا على الفصحى لغنة لمسرحياتهم، إيثارًا للمسلامة من ناحية، وحرصًا على لغة التراث العبربي من ناحية أخبرى، ومن أبرر عملي هذا الفريق الثاني أبو خليل القباني، الذي جعل شخصياته المسرحية تتحدث لغة أدبية لا تخلو في أكثر الاحيان من بهرج الزخارف اللفظية.

وقد لعبت الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر دورها في لغة المسرح، فمن المعروف أن النضال الوطني ضد التدخل الأجنبي، ثم ضد الاحتالال الإنجليزي، وكذلك الصراع بين الشعب المصري والعناصر غير المصرية وبخاصة التركية والشركسية التي كانت تحتل مكانًا بارزًا في الإدارة الحكومية- كل هذا دفع (١) انظر: د. عامر عطة: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقة، ستوكهلم سنة ١٩٦٧، ص١١ وما

كثيرًا من الكتاب إلى مزيد من الإحساس بالشخصية المصرية والحرص على تأكيدها في مجالات الأدب والفن، ومن هنا الدعوة الشهيرة إلى تمصير الثقافة، ومحاولة مد نطاق هذه الدعوة بحيث تصبح العامية دعامة أساسية من دعامات هذا التمصير، وقد كان أحمد لطفي السيد على رأس المنادين بأن العامية أكثر ثراء وأوفر حيوية من الفصحى، وقد سمى دعوته هذه القصير اللغة العربية، وروج لها على صفحات الجريدة، وحجته أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، وأنه لا يعرف سببًا لهجر المألوف الشهور إلى غيره (١١).

ومع رواج هذه الدعوة في أوساط المشقفين لتلك الفترة فإنها لم تؤد إلى موقف حاسم ومحدد من قبضية اللغة المسرحية، وظلت نغمة التوفيق بين العامية والفصحى هي السائدة على أقلام كتاب المسرح ونقاده، فنرى فرح أنطون في تقديمه لمسرحيته همسر الجديدة (١٩٩٣) يفرق بين المسرحية المعربة والمسرحية المعربة والمسرحية المعربة والماولية، فالأولى - في رأيه - ينسغي أن تستخدم الفصحى في الملاحظات المسرحية وفي الحوار مماً؛ لانها على حد تمييه. وحكاية حال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اختيار لغة لهم ، أما الأخرى فينبغي أن يراعي فيها واقع الشخصية الدرامية، حتى يتحقق المعنى المقصود من المحاكاة التي تستهدفها المسرحية، ومن ثم يلجأ الكاتب إلى الفصحى حين يدور الحوار على ألسنة أشخاص ينتمون إلى الطبقة العليا في البيئة الشعبية (٢) .

وتذكرنا هذه النجربة بمحاولات كل من مارون النقاش وعبدالله النديم في فتسرة سابقة، مع احتراس وحيد، وهو أن فسرح أنطون يقيم توزيعـــه اللغوي على

⁽١) انظر: د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص١١٢٠.

⁽٢) واجع في لفلة هذه السرحية : د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، 1907، ص١٤٦ .

أساس طبقي محض، بينما يقيمه من سبقوه على أساس ثقافة الشخصية ومستواها العلمي وحظها من المعرفة، كما أن هذه التجربة تعكس بوضوح مدى حيرة الكتاب وتباين مواقفهم إزاء قضية اللغة المسرحية، فعلى حين نرى فرح أنطون يختار هذا الحل الوسط، نرى محمد تيمور وأنطون يزبك يكتبان حوار مسرحياتهما بالعامية. أما توفيق الحكيم الذي بدأ حياته الأدبية بجسرحيات يدور الحوار فيها باللغة العامية مثل «المرأة الجديدة» سنة ١٩٧٣م – فتراه يكتب سلسلة مسرحياته الذهنية باللغة الفصحى. على حين نرى محمود تيمور يعيد صياغة بعض نتاجه في لغة عربية فصيحة، مع أنه كان في مطالع حياته الأدبية من أشد المتحمسين لدعوة شقيقه الراحل محمد تيمور إلى صياغة الحوار بالعامية، بل نراه يعمد إلى ما هو أغرب من هذا حين يكتب بعض مسرحياته الأخيرة موتين: مرة بالفصحى ومرة بالعامية، من النصين معًا(۱).

وحين ظهر التيار الواقعي الجديد في الخيمسينيات من هذا القرن، كان من أبرز المواقف التي اتخذها التيجاؤه إلى العامية في الحوار المسرحي. ولم يكن ذلك صادرًا عن اعتبارات ثقافية أو طبقية كتلك التي راعاها السابقون، فالقضية في نظر عثلي هذا التيار ليست قضية لغتين يفاضل بينهما الكاتب ويختار أقربهما لمزاجه النفسي، بل هي بالدرجة الأولى قضية فنية، فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ينبغي للكاتب أن يجعلها تنطق تلك اللغة التي تنطقها في حياتها العادية، وفي تلك الحالة لا تكون اللغة أداة حوار فحسب، بل هي جزء من مكونات الشخصية الواقعية وعنصر من صميم عناصرها. يقول يوسف إدريس: «اللغة ليست وسيلة، اللغة في العمل الفني، مثل اللون في الرسم أو النغمة في الموسيقى، جزء من صميم العمل الفني، والمضحك أننا في الرقت الذي تقوم فيه

⁽١) انظر:

J. Landau. Studies in the Arab Theatre and Cinema, pp. 147-153.

لدينا حركة ضخمة لإحياء الفلولكلور الغنائي والقصصي، نقف من اللغة الشعبية، التي هي سمة من سمات إنساننا، هذا الموقف الرجـعي، وننظر لها باعتبارها عملاً غير لائق، (۱).

وقد كان الكاتب الراحل محمود تيمور يتجه نفس الوجهة قبل أن يتحول نهائياً إلى واحد من أشد أنصار الفصحى وأكثرهم تحمساً، فكان يرى العامية أوفق للحوار المسرحي باعتبارين: الأول سهولة فيهمها من مختلف الطبقات التي ترتاد المسارح، والثاني أهميتها في تحديد هوية الشخصية المسرحية، فقالمسرحية على حد تعبيره - عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة، إما عاطفية وإما نفسية وإما اجتماعية، ولكي يصل الكاتب إلى الإقناع والتأثير يجب عليه أن يحرص في عرض موضوعه على السرحة في التصوير، ولن يتم له ذلك إلا بأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل ما لهم من سمات وخصائص... وثمة عامل نفسي لعله كان أولى بالتقديم، وذلك أن المسرحية تقوم على الحوار، فهو كيانها العام، ونحن في مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه النغمة واستساغت لهجمها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثبيقة واستساغت لهجمها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثبيقة إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسهه (۱).

وقد حاول قطب المسرح المصري توفيق الحكيم في مسرحية «الصفقة» تجرية ما أسماه «باللفة الثالثة»، آمالاً أن تكون هذه التجربة حلاً لمشكلة الازدواج اللغوي، بيد أن محاولته تلك لم تكن الخطوة الأولى في هذه السبيل، فقد سبق له أن خاض تجربة أخرى مرتين في محيط واحد، هو محيط الريف المصري، حين كتب مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتب مسرحية «الزمار» بالفصحى، ولكن هذه المراوحة بين

⁽١) يوسف إدريس يتحلث عن تجربته الأدبية، يناير سنة ١٩٧١م، ص١٠١.

⁽٢) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٧٢، ٢٧٣.

اللغتين لم تفض إلى نتيجة مقبولة، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فـالعامـية إذن ليـست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان.

من ثم نشأت في خاطر الحكيم فكرة هذه اللغة الشالثة، التي لا تجافي قواعد الفسمحي. والتي يمكن - في الوقت نفسه- أن ينطبقها الأشبخاص دون منافاة لطبائعهم أو جو حيماتهم، وكذلك دون جور علمي ما ينبغي أن يتموفر في النص المسرحي من حتمية وإقناع، بيد أن هذه اللغة - مع تعذر التسليم بانطباقها تمامًا على قواعد الفصحي- لم تجد متابعة من جمهرة كتاب المسرح، بل إن الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحية «الصفقة»، ومن ثم ينبغي القول بأنها لم تقدم حلاً نهائيًا في هذا المقام.

ولقد أردنا بهذا العمرض لوجمهات نظر الكتماب وتجماريهم في لغة الحوار المسرحي أن نبين صعوبة القضية وتعدد المواقف إزاءها، ولسنا هنا بصدد التماس تجربة جديدة، أو المفاضلة بين الاجتهادات المطروحة فعلاً، بل لسنا حتى في مقام اقتراح رأى مستحدث يسهم في تعقيد القضيــة أكثر نما هي معقدة بطبيعتها، وفقط نود التنبيه إلى الحقائق الآتية:

أولاً: أن بعض من تناولوا المشكلة تناولوها من زاوية فنيلة مجردة، مع أن للقضية وجهًا آخر قوميًا وسياسيًا، إذ تبعتبر الوحدة اللغوية عنصرًا جوهريًا في الوحدة الشاملة التي تطمح إليها شعوب الأمة العربية، ولو ترك كل شعب من هذه الشعوب ليكتب أدبه بلهجت المحلية، فلقد يساعد ذلك على تعميق الفوارق

اللغوية، وترسسيخ النزعات الإقليــمية الضــيقة، بل ربما أدى مــع الوقت إلى ضآلة الإحساس بالتراث المشترك وقلة الوعي به.

ثانيًا: أن الصدق في تصوير الواقع- وهو جوهر الاتجاه الواقعي- لا يعني الالتزام بنقله نقلاً فوتوجرافيًا ستانيكيًا، وإنما يعني «انتخاب» الظواهر النموذجية التي يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحي بالفكرة الكلية المتوخاة في العمل الادبي، والفنان الأصيل لا يرتفع فوق الواقع، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يخل ذلك بدقة التصوير وصدقه، والواقع في تلك الحالة ليس واقعًا مسجردًا، بل هو الواقع مضافًا إليه ذات الفنان، وفي ضوء هذه الاعتبارات جميعًا قد ينبغي النظر إلى لغة الحوار المسرحي.

ثالثًا: ثمة فرق بين الواقعية بمعناها الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس الإنسانية بكل أبعادها الذاتية والاجتماعية، وواقعية اللغة عنصر من عناصر هذه الواقعية، ولكنها ليست كل تلك العناصر، فقد يكتب أديب مسرحية رمزية أو رومانتيكية بلغة شعبية، ومع ذلك لا تعتبر مثل هذه المسرحية واقعية، فالمقياس أولا وآخرا هو واقعية الموقف الدرامي وحظه من الإقناع والمنطقية والتماسك، وقد لا تخسر المسرحية كثيراً إذا كتب حوارها باللغة الفصحى، ولكنها على وجه اليقين- تخسر كل شيء بضعف الصراع الدرامي أو رخاوته أو ولاقناع.

رابعًا: ينسِغي التسليم بأن ما يسمى «المنشأ الاجتماعي للغة الشخصية» (١) يشكل عنصرًا بالغ الأهمية في تحديد ملامح هذه الشخصية، ومع ذلك فليس ثمة طائفة اجتماعية أو بيئة مكانية تعيش بمعزل عن الأخسرى تمامًا، بل لقد يكون تأثير

⁽١) فولكنشتاين، المسرحية ص١٢٣ .

البيئة الاجتماعية الدخسيلة على الفرد أوضح وأقوى من تأثير البيئة الأصيلة. ويعني هذا أن مصطلح «المنشأ الاجتماعي» للغة ليس حاسمًا في هذا المقام.

كذلك ينبغي التسليم بأن الملهجات المحلية لدينا- ولدى كل الأمم- أروج استخدامًا في شئون الحياة اليومية، وأنها نتيجة لهذا الرواج قد اكتسبت ظلالا غزيرة من الإيحاءات والدلالات الهامشية التي قد تقصر عنها اللغة الفصيحة، غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن الفصحى- من حيث هي فصحى- عاجزة عن أن تكون لغة للحوار القصصي والمسرحي، خاصة إذا توفر لها الفنان الأصيل القادر على الإحساس بالجملة الحوارية من خلال الموقف المسرحي، وليس من خلال المقاموس اللغوي، الفنان الذي يدرك أن فصاحة الكلمة الأدبية لم تعد صفة مطلقة، بل هي مرهونة بوظيفة الكلمة في التركيب، ووظيفة التركيب في العمل الأدبي كله. ولنتذكر- فوق هذا- أن قارئ دستويفسكي اليوم قد لا يستطيع فهمه فهمًا كاملاً دون قاموس، لعلو لغته وصعوبتها ، ومع ذلك سيظل دستويفسكي إحدى قمم الواقعية التحليلية في الأداب العالمية، وبالمثل فإن نجيب محفوظ يستخدم قمم الواقعية التحليلية في الأداب العالمية، وبالمثل فإن نجيب محفوظ يستخدم الخوار فيها لا يدور بالعامية.

القضية إذن أعمى من أن ينظر إليها من زاوية واحدة، ونعتقد في النهاية أن حل المشكلة لن يكون في فرض حل لها؛ لأن فرض الحلول أمر تأباه طبيعة الإبداع الأدبي، بل إن حلها قد لا يتسنى إلا من خلال المستجربة والتطبيق، أعني من خلال عملية الكتابة ذاتها، فالمارسة وحدها كمفيلة بتقريب البون بين اللغتين، كما أن انتشار التعليم وارتفاع مستوى الثقافة بين أوساط الناس ربما يقضي مع الوقت على حدة المشكلة، وربما أفضى - في يوم لا نخاله بعيدًا - إلى وجود لغة مستركة تكون أداة للحديث اليومى والكتابة الأدبية معًا.

تأصيل نظرية السرح العربي نموذج من محمد تيمور

عبر محمد تيمور أفق المسرح العربي كالشهاب الخاطف، لم يتلبث به العمر أكثر من ثلاثين عامًا (١٩٣١-١٩٩١م)، قضى شطرها الأخير بخاصة راهبًا في محراب هذا الفن النبيل، يكتب من أجله العديد من النصوص المسرحية التي كانت لحينها طفرة من حيث المستوى الإبداعي، ويحاول في الوقت ذاته تأصيل نظرية النقد المسرحي في صورتها العربية، حين كان جل ما يكتب عن هذه النظرية من قبله هوامش تتبعشر على أقلام المتأدين، أو فلتات تبناثر في مقدمات النصوص تارة، وتارة أخرى في مستهل العروض المسرحية .

ورغم أثر محمد تيمور في صياغة النص المسرحي على نحو تجاوز به جهود من سبقوه، حيث انحصرت تجاربهم في نطاق النقل عن المسرح الأوربي بالترجمة أو الاقتباس أو التعريب، أما مسرحياتهم المؤلفة - على قلتها - فكانت تجنح إلى تصوير التاريخ متأثرة في ذلك بما درج عليه أرباب المسرح الكلاسيكي من غرام بالموضوعات ذات الطابع التاريخي، ورغم أنه - كذلك - حين حاول ترسيخ جنس الدراما الاجتماعية لم يقنع بمحاكاة تلك الأطر الرخوة التي استبدلت بالحبكة الدرامية أشتاتًا من المفاجآت الملفقة والفكاهات اللفظية والمشاهد الغنائية، بل حاول عبر ثلاثة من أجود أعماله (العصفور في القفص، عبد الستار أفندي، الهاوية) أن يجعل من منطق الضرورة الدرامية محوراً للبناء المسرحي، يغير بمقتضاه ويبدل ويضيف ويحذف، حتى يستوي البناء خلقًا فنيًا مكتملاً، لا حشو فيه ولا مبالغة ولا فضول - نقول: إنه بالرغم من هذا جميعه، أو - بالأحرى - بالإضافة إلى هذا جميعه، يظل في الطليعة عن أرسوا الدعائم الأولى لنظرية المسرح العربي.

لقد خلف محمد تيمور في هذا الجانب النظري نحواً من أربعين دراسة مختصرة (١) تناولت نشأة المسرح بصفة عامة، وظهوره في الأدب العربي على وجه الحصوص، كما تناولت بالتفصيل أنواع المسرحية والبنية المدرامية لكل نوع، ولم تنس أن تضيف إلى هذا وذاك نظرات ذات صبغة انطباعية في أداء بعض عثلي وعثلات عصره، ونظرات أخرى أكثر التصافاً بباب النقد التطبيقي، يعالج من خلالها سلبيات المستغلين بالكتابة المسرحية آنفك، من أمثال فرح أنطون وإبراهيم رمزي، ولطفي جمعة، وخليل مطران، والطريف أن تلك الأخيرة لا يسوقها تيمور بطريقة مباشرة، بل يشها في قالب محاكمة خيالية تذكرنا بنظيرتها في قرسالة الغفران، للمعري، ففي كلا العملين يلعب التخيل اللاور الأكبر في تشكيل الإطار، وفي كليهما كذلك تسود نزعة نقدية وتقويجية يتجه بها أبو العلاء إلى سدنة التراث من أسلافه ومعاصريه، حين يتجه بها تيمور إلى مؤلفي المسرح المصري في العقد من أسلافه ومعاصريه، ليقول فيهم بالإلماح والإشارة والسخرية المضمرة ما يتحرج من التصريح به، بباعث من طبيعته الحبية، أو بدوازع عما تولده المعاصرة من تحفظ في الرأي أو حلر في التعبير.

وإذا كانت المعاصرة من ناحية، والطبع المترفق الحريص من ناحية أخرى، قد حالا بين تيمور وأن يكون له من جهارة الصوت ودوي الرأي النقدي في ميدان الكتابة المسرحية، مثلما كان للعقاد في ميدان الشعر، أو لطه حسين في مناهج الدراسة الأدبية، فإن هذين العاملين لم يخلوا - بعد - من التأثير في شكل مقالات النقد التطبيقي لدى الكاتب، فبعض هذه المقالات أقرب إلى قالب هالخواطر، منه إلى الدراسات العلمية المتأنية، وأغلب الظن أن هذا القالب كان أثيرًا

 ⁽١) نشر الجزء الأكبر من هذه الدراسات، كما نشر سواها من نشاج محمد تيمور الإبداعي في القصة والمسرحية
 والشعر ضمن الأعمال الكاملة للكاتب - انظر : مؤلفات محمد تيمور - في ثلاثة أجزاه - الهيئة المصرية
 العامة للتآليف والنشر، ١٩٧١-١٩٧٣م .

لدى تيمور حتى في أقاصيصه، لأننا نجد وفرة منها لا تكاد تتجاور هذا القالب إلى البناء القصصي المكتمل، ومن يقرأ أقاصيصه: قلبن يقهوة، ولبن بالتراب، «سارق وسارق»، همنا وهناك»، سوف يجد مصداق هذه الحقيقة (١).

أما عن مستوى تخطيط الملامح العامة لنظرية النقد المسرحي فيحرص تيمور على التفرقة بين نوعين من الروايات التمثيلية: روايات تدخل في باب ما أسماه «بالتمثيل الفني»، وأخسرى تندرج تحت ما أطلق عليه «التمثيل اللافني»، وشأن العملة المبديئة حين تطرد العملة الجيدة يلحظ تيمور أن حال النوع الأول «حال محزنة لا ترى العين منها ما يسرها، أما التمثيل اللافني فيسسر إلى الأمام، ولا أقصد بذلك أنه يتحول عن طريقه القديم ويصعد سلم الرقي الفني، ولكني أرى أنه أصبح آمن الجانب لا يخشى نكبات الزمن، فهو ثابت الأقدام في داره لا يقلع بها ولا تقلع بها.

ورغم غموض المصطلحين اللذين استخدمهما تيمور في هذه التفرقة، فإن مما لاريب فيه أنه كان يومئ من طرف حفي إلى تلك الهزليات ذات الطابع التجاري البحت، والتي لقيت رواجًا جماهيريًا ملحوظًا على خشبتي مسرح الماجستيك ومسرح الإجبسيانة مع نهايات العقد الثاني من القرن العشرين، وفي مواجهة هذا التيار الجارف من المسرحيات الهابطة يضع تيمور جملة عوامل يراها ضرورية لتحقيق المستوى الأمثل للعمل الدرامي المكتمل، ويجيء في مقدمة هذه العوامل صدق الكاتب في تصوير الواقع، ودقته في محاكاة الأفعال والأقوال والأخلاق، وقدرته على المواءمة بين الشخصية والحدث والفلسفة العامة التي ينهض عليها بناء العمل: «أن تأتي- يقول تيمور- بأشخاص يفعلون أفعالاً ويقولون أقوالاً تتكون

 ⁽١) حين نشر الكاتب الراحل محمود تبدور أهمال شقيقه الاكبر لم يجد حرجًا في إطلاق عنوان «الخواطر»
 علم الكتاب الحاسم من أعماله، وهو الكتاب الذي يتضمن الأقاصيص المشار إليها.

 ⁽٢) مؤلفات محمد تيمور، الكتاب الثاني من الجيز، الثاني، دراسة بعنوان : قالتعثيل الغني والتمثيل اللافني، مراهم.

منها الحادثة، وأن تكون تلك الأفعال والأقوال مطابقة للواقعة، وإلا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للمحقيقة. ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح، فاللئيم تخرجه لئيمًا، والمكريم كريًا، والجبان جبانًا، ولا تنس أيضًا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التي تحدث في سياق الرواية (١١).

ودعك من النبرة التعليمية التي تسود هذا الحديث، فهي أثر من آثار النزعة المعيارية التي كانست تحكم فلسفة النقد آنذاك، وهي نزعة تقويمية أكثر منها وصفية؛ لأنها تلج باب النقد المسرحي من حيث ما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي، لا من حيث هو منهج في استكناه الظاهرة الأدبية وتفسيرها. ويبقى أن المطابقة بين الحدث الدرامي والواقع، تلك التي أشار إليها تيمور، هي استلهام واضح لجوهر نظرية المحاكاة عند أرسطو، بل إن التعبير «بأشخاص يفعلون» هو تعبير أرسطي بالأساس، وقد ورد صسراحة في تعريف أرسطو للمأساة (٢)، مع فارق أن تيموراً حين يتحدث عن «الفعل» محوراً للمسرحية لا يقصر مفهومه على المظهر المحسوس للسلوك البشري، بل يمتد به إلى ما يشمل القول (الحوار)، باعتسار ذلك الأخير تطويراً للحدث المسرحي الذي يتم تارة عن طريق الفعل باعتسار ذلك الأخير تطويراً للحدث المسرحي الذي يتم تارة عن طريق التي المدي، وتارة أخرى عن طريق الكلمة، ومن ثم تتكامل الأفعال والأقوال التي «تتكون منها الحادثة».

أما العامل الثاني فيما أسماه بالتمثيل الفني فهو مراعاة الصبغة المحلية Local . Colour، سواء في إيقاع الحدث أو في رسم الشخـصية أو في تخطيط أنماط الاخلاق والعادات والتقـاليد، فؤإذا وقعت حادثتك فـي مصر – يتابع تيمـور– فلا تخرج عن

⁽١) السابق، الصفحة نفسها.

 ⁽٢) مكذا ترجمه المرحوم مسحمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث، ط٣ ، ص٦٣)، ونص العبارة كما ورد في كتاب االشعر، لارسطو: «بوساطة الفعل لا بوساطة الحكاية». انظر:

Literary Encycolpedia Vol. II. P. 588 (Moscow, 1972).

الجو المصري في شيء من الأخلاق والعادات والإنسارات والحركات، ثم تهيئ المناظر والملابس التي تتطلبها حبوادث الرواية، مع مبراعاة الجبو الذي تسير فيه هذه الحوادث (١١). وبديهي أن هذه الصبغة المحلية لا تقصد لذاتها، بل إن قيمتها تنبع من تغذيتها لعنصر الإيهام في العمل المسرحي، إنها إحدى وسائل إقناع المتلقي بواقعية هذا العمل ودقة مطابقته لمنطق الحياة، حتى ليبدو في التحليل الأخير، وكأنه قبس من هذه الحياة، وليس مجرد تمثيل لها.

بيد أن هذا «التوظيف الدرامي» للصبغة المحلية لا يحكن فهمه بمعزل عن الظروف الحضارية والثقافية التي شكلت الخلفية النقدية لمحمد تيمور، فهو قد شب في مناخ يلتهب بالشورة ضد تدسس الأجانب في شتى مجالات الحياة المصرية، وصافحت سمعه أصداء الدعوة إلى التمصير على أقلام أحمد لطفي السيد وطه حسين ومـحمد حـسين هيكل ومن دار مدارهم، ثم كـانت ثورة سنة ١٩١٩م وما حاولته من توكيد الشخصية الوطنية واستقلالها، وجميعها أسور كان لا مفر من انعكاسها على بصيرة مرهفة الإحساس، دقيقة الاستشعار لملابسات البيئة، كتلك التي كان يتحلى بها تيمور افتكونت في نفسه- كما يلحظ زكي طليــمات- نزعة كان يجاهر بها دومًا، هي تمصير الآداب والفنون بمصر، وأعنى بذلك ألا تفوح هذه الآداب والفنون بغير الرائحة المصرية الخالصة، وأن تكون ذات لون محلى مستقل»(٢) . وهي ملحوظة سليمة في جوهرها إذا فهمنا «الرائحة المصرية» المشار إليها في نطاق تشكيل المناخ المسرحي وتعميق أخاديد الشخصية وتغذيتها بالروح الشعبية المفطورة على السخرية والمبالغة والتماس أوجه المفارقة بين مواطن الجمال والقبح على سمواء. أما القفر من هذا المفهوم إلى تصور تيمور وكأنه داعمية إلى شكل مسرحى نابع من البيئة كما هو الشأن في تجارب «السامر» أو «الحكواتي» أو

⁽١) المدر الأسبق، ص ٨٩ .

⁽٢) زكى طليمات في مقدمته للجزء الثاني من أعمال تيمور، ص١٩٠٠ .

«المسرح الاحتفالي»(۱) ، فهو أمر لم يخطر ببال صاحبنا في هذه الفترة المبكرة من حياة المسرح العربي، ونظرته المحلية في هذا المقمام تنصرف إلى رتوش العمل المسرحي أكثر مما تنصرف إلى أصوله.

وإذا كانت هذه النظرية قد التبست مع مطالع القرن العشرين بدعوة االتمصيرة التي أشار إليها زكي طليمات، فإن هذه الدعوة بدورها ينبغي أن تضهم في نطاق الظروف التي أحاطت بها. فهي دعوة مرفوعة في مقابل محاولات «التسريك» والتفريب» التي تناهبت البلاد في هذه الفترة، ولم تكن بالقطع مرفوعة كنضمة إقليمية تناقض العروبة أو تنفيها، بدليل أن مفكراً نابه الشأن في هذه الأرنة كالعقاد لا ينسى أن يقيم نظرية الأدب الجديد في «الديوان» على «العربية» مثلما أقامها على الإنسانية والمصرية(۲). وكذلك صنع الدكتور طه حسين حين أرجع روافد الأدب المصري الحديث إلى ثلاثة: المصرية بتاريخها وموروثها القديم، والعربية بمقوماتها الدينية واللغوية والحضارية، ثم الاحتكاك بالثقافات الأجنبية في الشرق والغرب(۲).

ونضيف إلى ذلك أن هذه النزعة المحلية لم تكن سمة تيمور وحده بين أبناء جيله، وإلا ما كان لها هذا المعنى الحيضاري والتاريخي الذي سلفت الإشارة إليه، إنها بالأحرى شعار رفعه وسار تحت لوائه فيلق من أدباء ما سمي «بالمدرسة المصرية الحديثة»، وهي المدرسة التي كان تيمور رائدًا لها، والتي ضمت بين أقطابها أسماء محمود طاهر لاشين وأحمد خيري سعيد، وإبراهيم المصري، وحسن محمود، وحيين فوزي، وسواهم عمن انتموا إلى هذه الحلقة صراحة أو ولاء. وليس محض

⁽١) انظر نموذجًا من فلسفة «السامر» وتطبيقاتها في مسموحية «الفرافير» ليومف إدريس، الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ثم انظر بيساني مسرح الحكواتي والمسمرح الاحتضالي في مجلة «السيان»، عدد أكستوبر سنة ١٩٧٩م.

⁽٢) الديوان في النقد والأدب، جـ١، القاهرة سنة ١٩٢١م، ص٦ وما بعدها.

⁽٣) قصول في الأدب والنقد، ص١٠٧ .

مصادفة أن يكون جل نتاج هذه المدرسة في نطاق الإبداع القصيصي؛ لأن تيمورًا نفسه كان رائدًا للقصة القصيرة مـثلما كان علمًا من أعلام الريادة المسرحية، وهكذا جاءت نظرته في نطاق المعـرفة المسرحية منسجمة مع ارتباطه بالمدرسة الحديثة من جانب، ومع التعدد في مجالات نشاطه الادبي من جانب آخر.

هي نظرية «توفيقية» في موضوعاتها من حيث عمومية الأجناس الأدبية التي تنطبق عليها؛ لأن الصبيغة المحلية إن لزمت في العمل المسرحي فليست أقل لزومًا إذا كنا في نطاق الأقصسوصة أو الرواية، ثم هي توفيقية - كذلك - من حيث إنها حاولت المواءمة بين مؤثرات الثقافة الأوربية وملابسات البيئة، وهذه المواءمة بدورها تعبير عن نوع من المصالحة أوسع وأشمل، مصالحة بين الحضارة العربية والحضارة الغربية، وبين التراث والمعاصرة. وقد اقتضت هذه المصالحة من تيمور وجيله جهداً وعنتاً شديدين على المستويين النظري والإبداعي، واقرآ - إن شئت - رواية «أديب» لطه حسين، وتخيل موقف المثقف العربي الذي يلقي نفسه في أخ الحضارة الغربية، فلا يستطيع المودة، بل يهلك في تيار المغامرة، وقارنه بموقف كاتب الرواية نفسه، وهو موقف المغامر الحريص وهو موقف المغامر الحريص.

فإذا لم يكن هذا النموذج كافيًا لإقناعك بعمق ذلك الصراع الذي استشعره هذا الجيل وهو يحاول التوفيق بين ذينك الطرفين المتباعدين، فما عليك إلا أن ترجع إلى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، لترى كيف يتأرجح الطبيب المنكود، خريج جامعات إنجلترا، بين الرؤيا العقلية العلمانية والانجذاب الصوفي. بل ما لنا نذهب بعيدًا وقد جسد محمد تيمور نفسه طرفًا من ذلك الصراع العنيف في بطل مسرحيته «الهاوية»(۱)، حين يجعل قشور الحضارة الأوروبية وليس جوهرها مسئولة عن

⁽١) د. شكري عياد، الرؤيا المقيدة، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص ١٠٩.

⁽٢) انظر تحليلاً لهذه المسرحية في كتابي: المسرح المصري المعاصر، القاهرة سنة ١٩٧٨م، ص٢٤-٢٧.

تحريف الشخصية ومسخها بمظاهر الإباحية والعربدة والمجون، حتى سقطت في النهاية ضحية لعدم التوازن- أو عدم التوفيق- بين الأصيل والدخيل(١).

أما العامل الثالث في بناء المسرحية الفنية فهو- فيما يرى تيمور- «ألا تسير وراء تيار الخلاعة والفجور، أو تسيار المفاجآت والمدهشات؛ لتجذب بهما قلوب الناس أو قلوب من لا يهمهم من الحياة إلا مضيعة الوقت، وإني لا أقصد بذلك ألا تخرج على المسرح شخص الخليع أو شخص المومس الفاجرة إذا اقتضته حادثة روايتك؛ لأنك إن فعلت ذلك أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء، ولكني أريد ألا تخرج على المسرح عددًا من النساء ذوات الملابس العارية والوجوه المصبوغة لا تتخرج على المسرح عددًا من النساء ذوات الملابس العارية والوجوه المصبوغة لا تتخرج للناس رواية خارجة عن أصول الفن التي يتبعها الكتاب في أمة راقية (٢).

إن تيموراً يضع عينًا على معاني التطهر والنصاعة الخلقية التي عرفت بها الموضوعات الأدية لدى أقطاب المدرسة الحديثة، حتى بدا نتاجهم لوهلة موسوعة في نقد الأدواء الاجتماعية من بيت الطاعة، ومروراً بتعدد الزوجات، وعاقبة الإدمان وانحرافات الميسر وما يدور مدارها، هذا على حين تتجه عينه الأخرى إلى تخليص العمل المسرحي من تيار «المفاجآت والمدهشات» الذي طغى على كثير من المسرحيات لعهده، حتى تحول بها أو تحولت به إلى ضرب من «الميلودراما» الهابطة، وإذا كان هذا التيار قد بدا شديد البريق والجاذبية بالنسبة إلى سواد المجمهور في العقد الثاني من القرن المنصرم، فإن ذلك لم يحل بين تيمور وأن يدرجه في نطاق المرفوض من أنواع الروايات يصممه «بانة مؤيف فية ، بل يسعى بأية وسبلة المسرحية، «لأن المؤلف فيه لا يتوخى أية ظريقة فنية، بل يسعى بأية وسبلة المسرحية، «لأن المؤلف فيه لا يتوخى أية ظريقة فنية، بل يسعى بأية وسبلة

⁽١) أثرى هذه النزعة التوفيقية بعيدة عما كان يحمه الحكيم من حيرة بالغة بين القليم والجليد: ولا أستطيع أن أقول مع المثانرين فليسقط القلديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جليد عليّ، ضأنا مع أولئك وهؤلاء؟؟ (وهرة العمر، صر٢٣).

⁽۲) مؤلفات محمد تيمور، حـ۲، ص.۸۹

للوصول إلى غايته، وهي التأثير على الجمهور الساذج الذي لا يهمه من الروايات اللهاجآت التي تهز أعصابه وتثير ثائرة نفسه، فترى المؤلف يملأ رواياته بالمفاجآت العليدة والمواقف المحزنة الملهشة التي لا يتصورها عقل... وتراه لا يتبع العوامل الفنية مطلقاً، فإذا انتخب حادثة من الحوادث ليبني عليها روايته تجدها حادثة تنافي العقل، يبدل فيها ويغير كما يشاء ليصل إلى غرضه المزعج، وتجد أشخاص روايته من الاشخاص اللين يجمعون من المتناقضات ما لا يحصوه عد، لهذا يتنحى المؤلف عن تحليل أخلاق شخوصه، إذ كيف يتسنى له أن يحلل أخلاق أشخاص لا علاقة لهم بالحقيقة الأن وبديهي أنه إذا انقطعت الصلة بين الشخصيات المسرحية والحقيقة انهدم عنصر الصدق الذي اعتبره تيمور عاملاً أوليًا في التمثيل الفني، كما تنطفئ تلك الصبغة المحلية التي تغذي العمل بالقدرة على الإيهام، لأن هذه الصبغة حتمني حوهر الشعور حتمني حوهر الشعور الدي يقتضيه الحدث، فإذا كانت هذه جميعًا ملفقة لا حقيقة لها، فكيف يتسنى للكاتب أن يكفل المحلية لعمله المسرحي؟!

ولنفس الأسباب يهاجم تيمور روايات «الفودفيل» و«الريفو» التي لاقت رواجًا تجاريًا هاثلاً على مسارح آل عكاشة والريحاني والكسار وغيرهم، فلا فرق بين هذين النوعين الأخيريين والميلودراما في اختلاق المفاجئ وافتعال المدهش والقصد إلى دغدغة مشاعر الجمهور وغرائزه الدنيا، وإذا كانت الميلودراما تحقق هذا القصد عن طريق الإثارة والتفجيع، فإن الفودفيل يصل إليه عن طريق الأوضاع الهزلية والمواقف المخجلة والقفشات الفجة، هذا على حين تلجأ مسرحيات الريفو إلى مؤثرات غير درامية حين تلفق بين المشاهد التمشيلية والموحات الغنائية المقحمة «مجموع هذه الألحان والمناظر يطلقون عليه اسم رواية، والروايات في واد وهو في واد آخريه(۲).

۲) المعدر السابق، ص٩٥.

⁽١) السابق، ص ٩٤،٩٣ .

في مقابل هذه الأتماط "اللافنية" يضع تيمور أنواع المسرحية الفنية، بعد أن أوضح مقوماتها وعواملها. ونلحظ لأول وهلة أن تصنيفه لهذه الأنواع لا يكاد يتجاوز أبجديات النقد المسرحي، ولكن هذه الأبجـديات قد تكون ضرورية بالنسبـة لبيئة ثقافيــة كانت ما تزال تلهج بالأصوات الأولى في لغة المعرفة المسرحيـة، بيئة لما يمض على استقبالها لأول مسرحية عربية ممثلة غيـر عقود زمنية معدودة، ثم بعـد أن استقبلتهــا لم يكن سهلاً أن تتخلص دفعة واحدة من تلك النظرة المتحرجة التي دأبت على أن تضع الأداء التـمثيلي في الدرجة الدنيا من سلم الفنون الجميلة، وأن تتناوله- إذا تناولته- بأطراف الأصابع، نتيجمة قلة الخبرة واخضوار العمود. ترى هل نلوم تيمورًا إذا بدا حريصًا على أن يبصر قومه – وتلك حالتهم- بما كان يعتبر من نافلة القول لدى آخرين؟!

يذكر تيمور - في مقدمة ما يذكره- المأساة بمفهومها الكلاسيكي ووحداتها الثلاث الذائعة: وحدة الزمان، وحدة المكان، ووحدة العمل، ثم يتعقب اهتزاز هذا المفهوم لدى رواد المدرسة الـرومانتيكية الذين لم يتقيدوا بـقانون الوحدات الثلاث، كما لم يتقـيدوا بالموضوع التاريخي أو الصياغة الشعـرية، الأمر الذي مهد الطريق لبزوغ الدراما النثرية العصرية.

أما الملهاة فيشير من أنواعها إلى الكومسيديا الأخلاقية التي تتوفر على تصوير الأخلاق والطبائع وتحليل نزعات النفوس وأهوائها، ثم الكومـيديا الاجتماعية التي يضع كاتبها نصب عينيـه إحدى الظواهر الاجتـماعيـة، «فتكون أشخـاص روايته عوامل لإثبات نظريته»، والملهاة الدرامية (الكوميدي دراماتيك)، تلك التي يمتزج فيها عنصر الأسى بعنصر الهزل، مما يكشف عن جيوانب المفارقة الأليمة والسخرية المرة في سياق الحدث ومقومات الشخصية، ومن قبل أشار التشيخوف، إلى أن أكثر ألوان الضحك قتامة هو ذلك الذي ينبعث من خلال الدموع!!(١) .

⁽١) انظر في هذا الجانب من فن تشيخوف: مقدمة ديرمــان لأعماله للختارة (بالروسية)، موسكو سنة ١٩٤٨م، ص٧ وما بعدها.

وربما اتضح بعد هذا الحديث المطول في العوامل والأنواع أن تيموراً لم يكن مولماً بأن يسبغ على نفسه ثوب المنظر، بقدر ما كان حريصاً على صد تيار التسلية والإلهاء والإثارة في المسرح المصري آنذاك، ولولا هذا الحرص ما طاب له أن يرتدي هذا الثوب، ولا طمأنت نفسه إلى مسوح المتعبدين في محراب الكلمة المبدعة والنص المؤلف، بدلاً من دور اللاعية الذي اضطره إليه هبوط الشقافة المسرحية، وقد خاض مع تجربته في النقد المسرحي تجربة الإبداع عبر ثلاثة من غور أعماله المدرامية فلم تكن تجربته الثانية أقل توفيقاً من الأولى، بل لعلها أربت عليها حظاً من حيث الذيوع والتأثير، بالإضافة إلى أنه في مقام تحسسه لأسباب تدهور وبواعث الذاء، فليس المسرح فيما يرى قأن تقدم للجمهور روايات أفرنكية قبيمة ومحبوكة الوضع، بل أن تقدم له روايات تبحث في شؤونه المصرية ليأخذ منها درماً يستفيد منهه (۱).

ونعتقد أن المبالغة ما كانت لتقود صاحبنا إلى ما قادته إليه من رفض تقديم المسرحيات المترجمة والمقتبسة جملة، لولا طغيان تلك الأخيسة على نحو ترك المسرحية المؤلفة بجوارها ظلاً شاحب الملامح غائر القسمات، فإذا طولب الكتاب بالعدل فيما يقدمونه بين الدخيل والأصنيل أجاب عنهم فرح أنطون في محاكسمته الخيالية: وما حيلتي وهذا النوع وافق مزاج الجمهور وكسبت من ورائه مكاسب طائلة؟!

وحكاية الجمهور هذه التي يلهج بها فرح أنطون حكاية قديمة جديدة، وهي السبب الجوهري فيما يراه تيمور من معوقات تكبل خطوات الحركة المسرحية، ومازلت تسمع هذه الحكاية ونسمعها حين يكون المقام مقام تبرير لما تقدمه المسارح

⁽١) المصدر الأسبق ذاته .

التجارية والفرق الخاصة من عروض لا تتكئ على النص الدرامي المكتمل، بقدر ما تعتمد على بريق الممثل وحضوره الأدائي وإشارات يديه وحركات جسمه وما تجود به بديهته من توابل لفظية، والجمهور في هذه الحالة ليس إلا قميص يوسف، إذ ما ذنبه إذا كان الغذاء الفني المتاح غير جيد؟ بل ما ذنبه إذا أقبل على هذا المتاح بشهية الراغب في المزيد، مادامت الأمية المسرحية تفسد ذوقه وتهجن إحساسه؟ وهل يقنع الكاتب في هذه الحالة بدور «الصدى» لما يريد الجمهور، أم تراه مستشرفًا أفق «الريادة» التي تميـز كل فن أصيل؟ «أود أن أقــول - والإجابة لتيــمور- إن أكــثوية الجمهور لا تقــدر قيمة الروايات الفنية حق قدرها، وهذا سر نجــاح التمثيل اللافني في بلادنا. أليس من العجيب أن تـذهب للأوبرا وتشاهد رواية اصـلاح الدين ومملكة أورشليم، وتجد الجمهور يصفق لها استحسانًا، ثم تذهب لرؤية رواية «ولسة» مثلاً فتجد الجمهور يصفق لها استحسانًا وإعجابًا. هذا لأن الجمهور الراقي هو الذي تطأ أقدامه دار الأوبرا، أما دار الإجبسيانة والماجستيك فيذهب إليهما خليط من المتعلمين والعامة، والعامة يزيد عددها على المتعلمين»(١) .

تلك آية أخرى من آيات الطبيعة التيمورية المترفقة، ترى الداء فلا ترجع به إلى مصدره من نفوس حامليه: مؤلفين وممثلين وأصحاب مسارح، بل تلقى التبعة على كاهل الجمهور المسكين الذي قد يستحسن الرواية الفنية، ولكنه يقبل على الروايات «اللافنية» بمزيج من الاستحسان والإعبجاب معًا، وكأن على الفنان المبدع أن يتدنى إلى الذوق السائد بدلاً من الارتفاع به، أو كـأن هذا الذوق السائد مقررة مطلقة لا تقبل التغيير أو التطوير متى توفرت لهما الشروط الحضارية والثقافية الموائمة، ومن بين هذه الشروط - دون - ريب - المواكبة النقدية التي تفضح بهارج هذا الذوق وتنفى زبده، وتهيئه لاستقبال الأعمال الفنية الراقية والاستمتاع بها.

⁽۱) السابق، ص۹٦.

بل إن هذه الطبيعة المترفقة تمضى في مهادئة أصحاب هذه النزعة «اللافنية» إلى أبعد مما تقبل فيه المهادنة، فتقترح على سدنة المسرح التجاري من الكتاب والممثلين نمطًا جديدًا من الأعسمال الدرامية يجسمعون فيه بين «الفن واللافن»، ويتدرجون به في طريق التغيير حتى يصلوا إلى الفن الخالص. وهكذا تأبي النظرة التوفيقية أن تتخلى عن صاحبها حتى في نطاق ما يأبي التوفيق، فليس في منطق الفن سوى الصحيح والفاسد، أما ما هو بسبيل منهما فشيء لا يتفتق عنه إلا ذهن ناقد اصطفائي كمحمد تيمور، يرضى من الغايات بأوساطها، ويقبل من المسائل بأنصاف الحلول.

ويبقى له - بعد - فضل من حاول أن يصدع الساحة المسرحية بخلاف ما تعارفت عليه، ومن حاول أن يجعل من النقد المسرحي منهاجًا في النظر، بعد أن كان ضربًا من الذوق الاجتهادي المحض، فإذا أضفنا إلى ذلك عنايته بتأصيل اللون المحلى في التسجربة الإبداعية، لبقي لمه من الأثر ما يرجح بكفته في كل ميزان سليم.

مستويات الرمز في مسرح الحكيم - ١-

كتب المستشرق اليوناني «الكسندر بابا دوبولو» في مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية «الصفقة» يقول: «إن دور الحكيم في تطوير النثر العربي لا يقل قيمة عن دور أحمد شوقي في تطوير الشعر العربي»، ثم يضيف موضحًا ما يعنيه من أجناس النثر التي ترك الحكيم فيها ذلك الأثر: «... وإلى الحكيم يرجع الفضل في كتابة أول مسرحية نثرية حقيقية في الأدب العربي»(١).

ترى هل ترتبط هذه «الأولية» بتاريخ الحكيم كاتبًا مسرحيًا، نعني بأول ما خطه قلمه للمسرح سنة ١٩١٨م تحت عنوان «الضيف الثقيل»، ومسروراً بالصور الهزلية الساخرة Farce، والمسرحيات الغنائية الخفيفة مثل: «العريس» و«علي بابا» وغيرهما بما كتب لفرق مسرحية متواضعة المستوى، وتحرج الكاتب نفسه من نشره فيما بعد؟ أو تراها تتعلق بفكرة «الحداثة» المسرحية التي لا ترتد إلى جدة الموضوع أو طرافة الوسائل بقدر ما ترتد إلى جدة النظرة وطرافة الخيال الدرامي وقدرة الكاتب على تجاوز الآني والمطروق حسبما ظهر جليًا منذ مسرحية «أهل الكهف» التي أصدرها سنة ١٩٣٣م؟

وقد لا يحتاج الأمر إلى كبيسر عناء لاختيار الاحتمال الأخيسر جوابًا لذلك التساؤل المطروح، فأعمال الكاتب منذ البدايات الأولى وحتى قبيل مغادرته إلى فرنسا (سنة ١٩٢٤م) لا تكاد تتجاوز قوالب الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن صعوبة التناول وعسر الاستيعاب، وبعضها كتب زجلاً ليلائم حساسية المتلقي العادي، وجميعها مما يتضح فيه خضوع الكاتب لقضايا اللحظة. وحتى ذلك القدر الضئيل الذي يبدو وكأن الكاتب فيه قد حاول صياغة القضية اللحظية

Life and Literature of T. Al- Hakim, by N. K. Osmanof, in Russian, p. 29. (1)

بمنطق فني يعلو عن المساشرة ويجنع إلى الإيماء، كما قد يتبادر من مسرحيته والضيف الثقيل التي يشير فيها بالضيف إلى الاحتلال الإنجليزي لمسر(1) ، نراه- على العكس مما يبدو- يلجأ إلى قالب الاستعارة الرمزية Allegory التي تسرجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صور محددة الدلالة واضحة الملامح والتخوم، بحيث يكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة بينهما، وهي طريقة في البناء تختلف جذريًا عن مبنى الرمز الأن الرمز تجريد، أما الاستمارة الرمزية فتجبيد، وفي الرمز- كما يقول كولردج- يشف الفردي عن الخاص عن العام، وما هو زمني وموقوت عما ليس بزمني ولا موقوت، الخاص، والخاص عن العام، وما هو زمني وموقوت عما ليس بزمني ولا موقوت، تكون بمثابة الأقنعة لهاده المعاني. وهي - نعني الاستمارة الرمزية- تنتمي في جوهرها إلى الأدب التعليمي أكثر مما نتمي إلى الأدب الصرف، وما نظن الحكيم فيها إلا متأثرًا «بهنريك إبسن» الذي كان له ولم - وبخاصة في مسرحياته القصيرة- بالاستعارة الرمزية البسيطة Warve Allegory .

-4-

والحق أنه لن يكون من قبيل المصادرة أن نفتـرض- منذ البدء- أن مـسرح الحكيم- حتى ما كان ذهنيًا محضًا- لم يقع داخل دائرة الرمزية الخالصة، بمعنى أن

⁽١) لم ينشر الحكيم نص هذه المسرحية، كما تحرج من نشر معظم نتاج هذه المرحلة، ولكنه كتب عنها نبلة يقلمه في مقدمة «مسرح المجتمع» قاتلاً: «إنها ترمز إلى صعنى الاحتلال في صورة عصرية انتقائية، فقد كانت تدوز حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوسًا، فعكث شهراً، وما نفعت في الحلوص منه حيلة ولا وسيلة، وكان للحامي يتخدل من سكنه مكتباً لعمله، فما أن يقف لحظة أو يتنب ساعة حتى يلتنف الضيف الوافلدين من المركاين الجلد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتسر له قبضه من مقدم الاتماب، فهو احتلال واستغلال، وأحدهما يؤدي دائماً إلى الآخرة، مقدمة «مسرح للجنم»، ص ٦٠.

 ⁽۲) عن الفرق بين الاستمارة الرمزية والرمز كتب اوليم بورك تنداله W. Y. Tindall ، في كتابه الذائع:
 The Literary Symbol, New York, 1955, p. 39.

وعن هذه الاستعارة الرمزية عند إيسن يراجع: N. Frye, Anatomy of Criticism Princeton University Press, 1975, p. 90.

صاحبه لم يلتزم بأقانيمها المذهبية التزام المتمذهبين، على الرغم من وضوح تأثره بالرعيل الأول من رواد المسرح الرمزي، وعلى رأسهم الكاتب البلجيكي الأصل «موريس ميترلنك»، وعلى وجه الخصوص في مسرحيتيه «العميان» و«الطفيلية»(۱) ، بل ربما أمكن أن نمتد بهذه الفرضية إلى حيث نزعم أن الحكيم لم يكن وربما لم يحواول أن يكون - تابع مذهب يتأطر داخله ويظل مستمسكا بأهدابه فترة مديدة من الزمن، وعبر عديد من مفردات نتاجه، فهو قد بدأ مرتبطاً بقضايا اللحظة ومعطيات الذوق السائد، وما لبث تحت وطأة الرمزية الفرنسية أن انعطف نجاه المسرح الرمزي السائد، وما لبث تحت وطأة الرمزية الفرنسية أن انعطف نجاه يزاوج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التي لا تعدم وشيحة بالواقع، وظل يزاوج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التي لا تعدم وشيحة بالواقع، وظل «كذا حتى أواسط الخمسينيات حين كتب «الأيدي الناعمة» (١٩٥٤م)، ومن بعدها «الصفقة» (١٩٥٦م)، فكانتا مؤشراً جديداً إلى أن الرقعة الواقعية أضمحت تستأثر من الرمز أو التجريب أو العبث دون أن يؤدي ذلك إلى ضمور هذه الحيوط أو انطفاء ألوانها.

ترى هل نفسر تلك اللامذهبية بما فسرها به محمد مندور حين أرجعها إلى التوق المصري العام إلى الحرية، والنفور من كل قيد يحد من هذه الحرية حتى ولو كان قيدًا أدبيًا: «لأن حياتنا العامة كانت تهفو في تلك الفترة من تاريخنا- يعني ما بعد ثورة ١٩١٩م- لا إلى الحرية فمحسب، بل والحرية المطلقة التي لابد أن تصاحبها الفردية وأن تنفر من المذهب والتمذهب (٢) أو نعود بها إلى ما ينبغي أن تعود إليه من عدم توفر الظروف الموضوعية التي تهيئ المناخ لميلاد المذهب الأدبي؟

Theory of Literature, Collected essays, Moscow, 1964, p. 342. (\)

 ⁽٢) محمد مندور: معاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، منشورات معهد الدراسات العربية، القاهرة، سنة
 1900م، ص ٤٢.

إن غياب هذه الظروف الموضوعية بمفاهيمها التاريخية والاجتماعية هو الذي عاق عملية التطور الاجتماعي، التي كانت - بدورها- قمينة بخلق الشروط الأولية لفسفة المذهب الأدبي، الأمر الذي حدا بحملة الأقلام في أدبنا- مثلهم في هذا مثل حملة الأقلام في كل أقطار المشرق العربي- إلى تعجل اللحاق بركب الأداب الأوروبية المتقدمة، عن طريق استرفاد كل أو بعض المناهج والتيارات التي اجتازتها تلك الأداب عبسر آماد زمنية متطاولة، ومن ثم بدت هذه المناهج وكأنها قد استزرعت في غير بيئتها، كما بدت تكويناتها من المذاهب والفلسفات الاجتماعية والفنية، وكأنها قد اختصرت اختصاراً حين عمدت إلى التراكم الجملي وأغفلت عنصر التعاقب أو قانون اللوراثة المذهبية اللذي حكم الآداب الأوربية خلال

إلى هذا «التزامن» في نشأة ثم تطور الاتجاهات والمذاهب الفنية في أدينا أشار الحكيم غير مرة. أشار إلى ذلك في وزهرة العسمر» حين قال: همذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودنيزم، فكان لزاماً علي أن أتأثر بها، ولكنني- في الوقت ذاته- شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها، فأنا موزع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضاً جديد علي ... فأنا مع أولئك وهؤلاء»(١). لكاننا - إذن - من كاتبنا بإزاء من يريد أن يقطع الطريق كله دفعة واحدة، ولو بالتواثب عبر شتى خطوطه ومنحنياته، ولو بالتصادم مع تلك الحقيقة التي لا تقبل بالتواثب عبر شتى خطوطه ومنحنياته، ولو بالتصادم مع تلك الحقيقة التي لا تقبل دفعًا، وهي أن من يريد أن يكون كل المذاهب جملة واحدة، فليس منها جميعًا في القلب؛ لأنه يرادف بين تراكم الاتجاهات الفنية ودواعي النهضة التي تقضي «بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره عثله لدينا، وأن تفتح جميع الأبواب أمام

⁽١) توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الأداب سنة ١٩٤٣م، ص ٣٣.

كل السبل والطرق والأساليب، فإن ما ينبغمي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات،(١).

ويقطع المستشرق الأوروبي أغناطيوس كسراتشكوفسكي بأن طريق الحكيم الصعب هو الذي أفضى به إلى ذلك المزيج العجيب من «الرمـزية والانطباعية» عبر عملين لم تكد تفصل بينهما- من حيث الإصدار- سوى أشهر ذوات عدد: أهل الكهف ١٩٣٣م، وشــهـزاد ١٩٣٤م(٢) . وربما أمكن تفــسيــر هذا المزج بمقــولة «التزامن» المشار إليها؛ لأنها تنهض أساسًا على فكرة هذا الاصطفاء أو التوفيق أو التأثر الحر بأمشاج من التيارات الأدبية المختلفة، بيد أننا إذا استطعنا فهم تلك «الانطباعية» والامتداد بجذورها إلى أعمال "سترندبرج» أو "بيرانديللو"، فربما لن نستطيع - وينفس اليسر- أن نصنع ذات الصنيع مع الأصول الرمزية التي التفت بها هذه الجذور أو تفاعلت معها، لسبب بسيط، وهو أن جرعة الرمز فيها كانت هي الغالبة، ثم لأن الانطباعية وما جرى منجراها من نزعمات «المودرنيزم» الأوروبي كانت في الفترة التي ظهرت فيها بواكبر أعمال الحكيم الذهنية قد خرجت للتو من تحت عباءة الرمزية، فمن السهل حينت الارتداد بالأمشاج الانطباعية القليلة إلى أصولها من الرمزية، وليس من السهل تعليل هذه الأصمول الرمزية ذاتها دون كثير من الأناة والجهد، وغير قليل من المراوغة وحسن التأتي. في قصيدة «وشم الأفعى Ebauche d'un Serpent لأشد ورثة الرمزية Post - Symbolists لمعانًا وبريقًا، وهو الشاعر الكاتب "بول فاليسرى"، لا نرى الجسد- فيما صوره- محرد مرادف تلقائي للغريزة، بل نرى انتصار الأفعى على «إيفا» رمزًا لانتصار المعرفة على الجهل، وتغلب الطموح إلى الحقيقة على الخوف(٣) ، وكأن الغريزة والمعرفة ليستا في

⁽١) توفيق الحكيم: مقدمة «ياطالع الشجرة»، مكتبة الأداب سنة ١٩٦٢م، ص ٢٠،١٩

 ⁽۲) أغناطيوس كراتشكوفسكي، الأعمال المخشارة (بالروسية)، جـ٣ سنة ١٩٥٦م، ١٩٥٠ و و في مقدمة
 دالملك أدريب، يرجم الحكيم بالتاريخ الفعلى لكتابة «أهل الكهف» إلى سنة ١٩٢٨م.

C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959 . P. 44-45 . (7)

التحليل الأخير سوى وجهين لعملة واحدة، أو كأن حياتنا الحقة لا قوام لها بدون ذلك الخيط المشدود بين طرفين أصيلين هما الروح والجسد، فبهمــا يكتمل الوجود الإنساني في أمــثل صوره، ومنهما تتــشكل حلقة النشاط البشــري المتناغم، وحتى الافعى - الجسد فى هذه الحالة تغدو من الضرورة بمثابة الحياة ذاتها.

أما «شــهريار» الحـكيم فلا يرى إلا مـا يراه «دانتي» حين يصم الغريزة بأنــها دنس، وحين يدين الجسد باعتباره بؤرة الفـساد، بل إن «شهريار» ليمضي إلى أبعد من هذا حين يلعن المشاعر قاطبة؛ لأنهـا ضعف، ويسحق القلب وما يختلج به من ذبذبات العـواطف؛ لأنه - طبقًا لتصـوره المتـحنث- لا يستـحق سوى السـحق والتدمير . . . تقول له شهر زاد باسمة:

أنا جسد جميل. . . هل أنا إلا جسد جميل؟

فيجيبها صائحًا:

سحقًا للجسد الجميل.

فتعلو به درجة عن الجسد إلى القلب، قائلة:

أنا قلب كبير . . هل أنا إلا قلب كبير؟

فيجيبها بنفس النبرة:

سحقًا للقلب الكبير!(١)

وإذا كان انتصار الأفعى على ﴿إيفا الدى السرمزيين يترجم – بطريقة خاصة – لحظة الغواية الشيطانية التي دفعت بآدم وحسواء – وحواء هي مرادف إيفا في التراث الأوروبي – إلى الأكل من الشجرة المحرمة، فسإننا لا نعدم في عمل الحكيم شذرات من هذه الصورة، ويمكن لهذه الشذرات إذا جمع بعضها إلى بعض أن تشكل لوحة



⁽١) توفيق الحكيم: شهر زاد، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٣٤م، ص١٤.

كاملة للعلاقة بين قطبي المعادلة الكبرى: الأفعى- إيفا، مع فارق أن الأفعى تترادف لدى الحكيم مع الشيطان: شهريار يقول لشهرزاد كمن يخاطب نفسه: «أي شيطان أتى بي هنا الآن»(۱) ، وقد يلمح الكاتب ما في الأفعى من التلون ونعومة الملمس وملاسة الإهاب والسعي في الظلام والتدسس إلى الطوايا فيتخذ من الشعبان رمزًا للعبد الذي ينطلق إلى شهر زاد كلما أجنه الليل: «إن أردت الحياة ياحبيبي- تقول شهرزاد للعبد - فاسع في الظلام كالثعبان، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل»(۱) ، ثم لا يجد العبد نفسه مناصاً من إقرار شهرزاد على ما قالت: «للعبد أن يقتل كما يقتل ثمبان وجد في حنايا جسد»(۱) .

والآن، لنعد تشكيل درج المترادفات الرمزية على النحو التالي:

فالعمود الرأسي الأول يمثل الصورة الغربية لرموز الغواية، على حين يمثل العمود الرأسي الثاني رموز الغواية في صورتها الشرقية بعامة، ولدى الحكيم بصفة خاصة، ومن الممكن أن تتبين خاصية الترادف في هذه الرموز سواء أقرأتها رأسيًا لتكتشف أن الأفعى هي إيفا، وهي الوشم أو الأثر الناتج عن الغواية، ثم لتكتشف أن الشيطان وحواء وشهرزاد والعبد ليست على اختلافها إلا جوانب لكيان واحدهو الجسد بشتى تصوراته، أم قرأتها أفقيًا لتجد أن الأفعى والشيطان وجهان لوجود

⁽١) السابق ، ص٦٥ .

⁽٢) تفسه، ص ۱۱۸ .

⁽٣) نفسه، ص١١٩ .

واحد، وأن إيضا وحواء رمزان لمرموز واحد، وأن وشم الأفعى والعبد والخطيئة ليست إلا سلسلة من المترادفات الرمزية تصب في مجـرى واحد، وهو مـجرى الجسد.

ومع ذلك فليس الجسد - أيّا ما كان فهمه - دنسًا محصًا، في هذا الإطار المتحنث كان يراه الشرل بودلير، فيما دعاه نقاده «بالشهوانية الصوفية» (١) ، ومن مقتضياتها - حسبما يرى- ازدواج الجنس بالخصوبة في ضرب من الطقسية أو الشعائرية يجعل للفسريزة مغزى غير مغزاها الدارج، ويضفي عليها غلالة إشراقية رقيقة . وفي قريب من هذا الإطار تصوره «قاليري» حين زاوج بين الجنس والمعرفة، ومكذا - أيضًا - لمح فيمه الحكيم طريقًا إلى الكشف وسبيلاً من السبل المتاحة إلى اكتناه الجقيقة المطلقة .

أترى شهريار كان يعني الدلالة القريبة للاستفهام حين فاجأ شهرزاد بذلك التساؤل بعد مضي أعوام من اقترانها به: "من أنت؟"، وحين تلتوي بمقصده فتجيبه باسمة: "أنا شهر زاد"، نراه يصرخ فيها مقتربًا من الدلالة الرمزية: "أعرف أن اسمك شهرزاد، لكن من تكون شهرزاد؟"، ثم واقعًا على هذه الدلالة دون مواربة وبلا أقنعة أو ظلال: "... هي السجينة في خدرها طول حياتها، تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض، هي التي ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين، هي البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة، هي الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض للسماء تحدث عن تدبيرها وغالكهم السفلي العجيبة؛ كأنها بنت الجن، من تكون

 ⁽۱) انظر: جوستاف لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، جـ٣، ترجمة د. محصود قاسم، القاهرة سنة ١٩٦٢، ص١٠٤، ٤٠٢.

إن سر قصور شهريار - هل نقول الحكيم؟ - أن بقية عناصر الرؤية لم تنسجم مع تلك النظرة التي تضع الغريزة والمعرفة معًا داخل إطارهما من النشاط الإنساني بحضهومه الرحب، فباعتبار أن شهرزاد تجلت على هذا القدر من التجريد والإطلاق - ثم - وهذا هو الأخطر - باعتبار أن شهريار نفسه راح يبحث فيها عن وجه الحقيقة الغائب، لم نكن نتوقع منه أن يقيم تناقضًا جذريًا بين الحقيقة شهرزاد، والعاطفة - القلب؛ لأن العروج إلى الحقيقة يتم عبر الحدس كما يتم عبر الإدراك، ولان المطلوب المعرفي إن اقتضى طريق اللمن فهو لطريق القلب أو الضمير - حسب استخدام برجسون - ليس أقل اقتضاء . أكان ينبغي على شهريار حقًا لكي يصل إلى مبتغاه أن يستبعد الشعور أو العاطفة ويستبدل بهما ما يطلق عليه الوعبي؟: «لا أريد أن أشعر . كنت قبل أشعر ولا أعي، واليوم أعي ولا أشعر . كالروح ؟ ما أبعدك عن الروح!!» ثم توضح له: «أن رجلًا بقلبه قلد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله .. "(۲) .

ويعني ذلك- في التحليل الأخير- أنه بقدر بعد شهريار عن الشعور كان بعده عن الروح، وبقدر رفضه لقيمة القلب في العروج إلى الحقيقة كان نأيه عن تلك الحقيقة؛ لأنه قنع في التماسها بخيار واحد، هو خيار عقله- أو روحه، فلا فرق- على حين أن العثور عليها رهين درج من الوسائط، إن احتل فيه العقل

⁽۱) شهر زاد، مصدر آسیق، ص ۷۲ .

⁽۲) السابق، ص۹۹ .

⁽۳) نفسه ، ص ۱۰۰ .

مرتبة، احتلت فيه أقانيم الشعور والقلب والعاطفة مراتب، ومع ذلك فليس هذا هو مكمن القصور الوحيد؛ لأن شهريار لم يكتف بإقامة ضرب من التناقض بين ما ليس متناقضاً بطبيعته، كالتناقض بين الشعور والوعي أو بين القلب والعقل، ولكن مشكلته الكبرى أنه لم يلتمس التكامل بين ما ينبغي أن يتكامل بحسب جوهره، فالكيان البشري مزيج عجيب من الجسدية والروحية، وهو موطن جلل دائم بين الآدمي فيه واللاآدمي، بين الفاني والباقي، بين المتغير والثابت، ويستحيل أن يبقى هذا الكيان دون هذا المزج، كما يتعلر أن يكتمل ذلك الجوهر بغير ذلك الجلل، ومن ثم كانت شهرواد على بعض الحق حين فضحت في شهريار ذلك الحلل المدمر ومن ثم كانت شهرواد على بعض الحق حين فضحت في شهريار ذلك الحلل المدمر بالربط بين فقدان الآدمية وفيقدان القلب: "كل البلاء " ياشهريار" أنك ملك تعس فقد آدميته، وفقد قلبه» (١).

وقد كانت على بعض الحق، إذ كان أحرى بها أن تقول: «فقد آدميته حين فقد قلبه». بل تزداد رغبة الملك في «الصفاء» و«الخلوص» و«التجرد» حتى لتضحى تجربته أقرب ما تكون إلى محاولات «الإشراق الصوفي» أو «الطهارة البيوريتانية» في «التبرؤ من الأدمية» و«التبرؤ من القلب» - حسب تعبيره-، ونسيان الوعاء الجسدي الرميم، أو تناسيه إذا كان مستحيلاً نسيانه بالكلية: «أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود وأنطلق إلى حيث لا حدود...»(۱) ، فإذا واجهه الوزير «قمر» بأن هراء الإنسان من نفسه «هراء» التمس له الملك العذر «مغتفراً له كل شيء، لأنه لم يعد من فصيلته (۱) .

ثم ماذا بعد أن ينسلخ الإنسان من فصيلته باصترافه هو نفسه؟ ماذا بعد أن يضحي «مـعلقًا بين السـماء والأرض» كالوتر المشدود، لا هو إلى السماء فينعم

⁽۱) تقسه، ص٦٩ .

⁽۲) نفسه، ص۹۰.

⁽٣) نفسه، ص١٣٦ .

بروحانيته، ولا هو إلى الأرض فيسكن إلى آدميته؟ ليس بعد إلا الذبول ثم الموت، تمامًا كشعرة انقطع غذاؤها وجف فيها ماء الحياة فابيضت ولم يبق إلا انتزاعها، وما أهونه على اليد التي تريد.

وهكذا لا يكون أمــام شهــريار إلا أن يختـفي وإلى الأبد، ولعله يعــود من جديد، ولكنه هذه المرة ســيكون لابسًا إهاب إنسان سوي، فــما الوجود إلا دورات تتقمص فيها الروح رداء الجســد، أما ذلك الذاهب الغارب «فليس إلا شعرة بيضاء قد نزعت...»!!

هل ينطلق الحكيم من ذلك إلى تماكيد فكرة «الخلود» في صورتها المصرية القديمة؟ أم تراه يخلط همله الفكرة بشذرات من التناسخ الهندي العميق؟ ليس هذا التسمور أو ذاك بعيداً على أية حال عن أفق الحكيم، يشهد بذلك تلك الاقتباسات التي أودعها صدر عمله الروائي الذائع «عودة الروح»، كما توحي به عودته إلى التراث الفرعوني ممثلاً في مسرحيته المعروفة «إيزيس»، بل وتؤكده - أكثر من هذا وذاك اعترافاته الصريحة في «زهرة العمر» بأنه كان في طائفة من أعماله واقعًا تحت تأثير مصر القديمة، وكتاب الموتى على وجه التحديد، «فالبعث كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم، وجهها الأول الموت، ووجهها الثاني الزمن، ووجهها الثالث القلب، ووجهها الرابع الخلود» (۱).

-4-

أترى مسرح الحكيم الرمزي ذهنيًا متمحض الذهنية كما حلا لبعض النقاد أن يصفه، بل وكما استمسراً الحكيم نفسه أن يصف هذا الضرب من المسرح حين جعله «مجرد أفكار تتحسرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز»(٢) ؟ وهل يفتقد

⁽١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ١٩٤٣، ص ٢٣٩.

⁽٢) مقدمة مسرحية بيجماليون، مكتبة الأداب، القاهرة سنة ١٩٤٢م، ص.١٠

بالتالي أية وشمائج قد تصل مما بينه وبين حركة الحمياة التي كمانت تموج من حوله آنذاك؟

يمكن أن نختار الطريق الأسهل فنقول مع الناقد التركي الأصل إسماعيل أدهم: «إن توفيق الحكيم لم يخلص من فردية باعدت بينه وبين المجتمع، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه، ولكن من بين غدق السحاب، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعلو عن معترك الحياة المادية . . . ا(١) . ويمكن أن نتحرى الدقة - ولا تخلو الدقة أحيانًا من غرابة-فنزعم أن الدلالة الرمـزية، وهي الدلالة التي تشــغل المستــوي الثاني بعــد الدلالة الأولى المباشرة، لا تلبث أن تشف عن دلالة فكرية عميقة تحتل بدورها- حسب تعدد طبقات المعنى- المستوى الشالث من مستويات الدلالة، وفي ضوء هذه الدلالة الفكرية العميمة قد نبصر في شهريار ومصيره الذي انتهى إليه امسمير كل شعب ينسى ذاتبته ويفقد أصالته (٢) ، وبالمثل يمكن أن نرى في انسحاب اأهل الكهف، إلى كهفهم ضربًا من الاندياح مع منطق الأشياء، ونوعًا من العلاقة الحوارية الحميمة بين الإنسان ومناخه البشري زمانًا ومكانًا، بما يعنى في النهاية أن انسلاخ الإنسان عن هذا المكان بكل علاقاته البشرية والتاريخية هو ضرب من الانتحار الإرادي، ولهذا التصور - بدوره - قدر من الملامسة مع ظاهرة «التغريب» التي شاعت لدينا في مطالع القرن الماضي وارتبطت بهيسمنة الخيار الأوربي ثقافة وعادات وتقاليــد، وكأن العمل المسـرحى يدين هذه الظاهرة من بعيد حين يبــرز عقم فكرة «الانسلاخ» ولا جدواها وانتهاءها- من ثمة - بالانسحاب.

هل يعني ذلك صلة - أكثر من مطلق التجريد- بين اشمهرزاد، واأهل الكهف؟ لاشك في وجود هذه الصلة، فبالإضافة إلى تلك الدلالة البعيدة التي

⁽١) إسماعيل أدهم: توقيق الحكيم، ص١٨٢ .

Arabic Philology, Collected Easays, Moscow, 1968, p. 192. (Y)

تربط ما بين مسرح الحكيم الرمزي بعامة وحركة الحياة من حوله قبولاً ورفضاً،
إيجابًا وسلبًا، اندماجًا بها أو اعتزالاً لها، نلحظ بين العملين مستويات للتماثل،
كما نلحظ بينهما مستويات للمخالفة، وأول ملامح التماثل يكمن في «إيقاع الفكر»
السائد في كلتا المسرحيتين، ونعني بإيقاع الفكر أن كلتيهما تحاول أن تكون محكاً أو
اختباراً أو برهنة على فكرة ترسبت في ذهن الكاتب وتسربت عبر أعصابه الملاكة
حتى تشبع بها تمامًا قبل أن يخط حرفًا واحداً في عمله، وإذا كنا قد تابعنا خطرات
هذا الإيقاع ودرجاته في «شهرزاد» فإننا لم نعدم أصداءه في «أهل الكهف» عمثلة في
المفارقة الضخمة بين حقيقتي الزمن والخلود؛ لأن أولهما يتعلق بالفاني والمتغير،
وثانيهما يتعلق بالثابت الذي لا يفني ولا يتحول، وهي مفارقة كان إيقاعها الفكري
سابقًا على العمل ذاته، بدليل شهادة الكاتب نفسه بسبق وقوعه تحت تأثير الكتب
المقدسة على اختلافها فيما يخص فكرة الزمن ومتعلقاتها من الموت والبعث
والخلود(۱).

وهذا «الإيقاع الفكري» يفضي بنا إلى ملمح آخر من ملامح التماثل، وهو ملمح لا يؤاخي بين العملين فحسب، بال يكاد يكون آصرة مشتركة بين كل مفردات النتاج الذهني عند الحكيم، نعني بذلك انبثاق هذا الإيقاع من مجال الصراع الداخلي الذي بدأ يفرض نفسه على المبدعين منذ أواخر القرن التاسع عشر مروراً بالنصف الأول من القرن العشرين، سواء كان هذا الصراع بين المعرفة والماطفة، أو بين الروح والمادة، أو بين العقل والجسد، أو بين الإنسان والزمن، وهو صراع مفهوم البواعث ساعد على احتدامه الطابع العلمي The Scientific ومنا كلحقية المشار إليها، وكان لابد من معالجته، ثم وضعه كقضية من قبل

⁽١) زهرة العمر، ص ٢٣٩ . وقد أشار جوستاف كوهن إلى إيقاع الفكر هذا في تعليقه على شعر فاليري، انظر: W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 255 .

كل مثقف، على اعتبار أنه أصبح يمثل ضربًا من مرض العصر Modern Sickness. ثم ما لبث حين هدأ أن انعكس على معظم النتاج الأدبي في صــورة حساسية ذاتية لم تكن لتوجد قبل ظروف القرن العشرين^(۱) .

والإيقاع الفكر؛ على هذا النحو علاقة وثبقة بما استهدفه الحكيم منذ البداية «من أن يجعل للحوار قيمة أدبية ليقرأ على أنه أدب وفكر» (٢) ، وهو استهداف مقصود ومتعمد بحكم مخالطته لعيون المسرح الرمزي في فرنسا مقروءة وممثلة، وبغض النظر عما في هذا الاستهداف من مغالطة منشؤها إقامة تناقض حاد بين أمرين لا يتناقضان بطبيعتهما وهما القراءة والتمثيل، فإن انعكاساته على أعمال الحكيم كانت واضحة منذ البداية: كانت واضحة في «أهل الكهف»، ثم كانت أشد وضوحًا في «شهرزاد» التي قسمهـ إلى سبعة مناظر، بدلًا من أن يوزعها- طبقًا لما هو معهود في المقالب المسرحي- إلى فصول ومشاهد، ولا ريب أن توجه القصد من البداية إلى تمحيض العمل المسرحي للقراءة يستبعد ما ظنه د. محمد مندور حين أرجع هذا الطابع القرائي في مسرحيات الحكيم الرمزية إلى اعدم استجابة الجمهور العام لهــذا النوع الجديد من المسرحيات،(٣) ؛ لأن توجهــه هذا سابق على عدم استجابة الجمهور، وصحيح أن الحكيم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي يفتقد القيمة الدرامية، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من الأعمال المسرحية، الأمر الذي لا يستبعمد - بالطبع - فكرة تجسيد هذه الأعمال على خسبة المسرح، ولكن المسألة - في النهاية - مسألة أولويات، ثم هي مسألة مواءمة، ولا شك أن الأولوية لديه كانت للقراءة، كما أن هذه الأصمال بطبيعتها كانت أشد مواءمة للقراءة، وللقراءة الصامتة على وجه التحديد؛ لأنها تستفز الذهن وتفسح أمامه المجال رحبًا لاكتشاف كل تعقيدات المسرحية الرمزية.

C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 224 - 225. (1)

⁽٢) زهرة العمر، ص ٢٣٩ .

⁽٣) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٣٦٠.

أما أبرر مستويات المخالفة بين البنية الدرامية في «شهرزاد» ونظيرتها في «أهل الكهف، فيكمن في المجال الرمزي لكل منهما، وقد كان هذا المجال في الشهر زاده- كما أوضحنا- هو مجال الشخصية، حيث حملت شخصية شهر زاد عب، الإيجاء رمزيًا بالقلب أو المعرفة، كما حملت شخصية شهريار عب، الإيحاء بالروح أو البحث عن الحقيقة، وأومأت شخصية العبد إلى سلطان الجسد. . إلخ، أما «أهل الكهف» فليس فيها هذا الترادف بين الرمز - الشخصية والمرموز- المعنى، والشخصيات فيها لا تنوء تحت كشافة إيحائية باهظة، وبعضها لا يعني سوى ذاته، وبعضها الآخر يمكن تفسيره بتجريده إلى أوضح سماته، كأن نقول: إن أبرز قسمات الراعي هي الإيمان، وأبرز قسمات «مشلينا» هي الحب الراسخ في غير ما تعقيد، وأبرز قسمات امرنوش، غرامه ببيته وزوجه وأولاده إلى حد التضيحة بالحياة والانسحاب إلى الكهف حين لا يجد أيًّا من هؤلاء، وإنما يتمثل المجال الرمزي «لأهل الكهف» في البناء الدرامي ككل، فمثلما يمكن أن يكون الرمز في الشخصية أو الحادثة يمكن أن يكون كـذلك في طريقـة البناء الدرامي ككل -Dramatic Man ner) ، وطريقة البناء الدرامي في هذه المسرحية، ونسق الأحداث، وعلاقات الشخصيات، كل ذلك يوحى رمزيًا بما يريد العمل أن يقوله من أن الزمن إذا فات فلا يمكن إعادته: «لقد فات زماننا– هكذا يهتف مشلينا– ونحن الآن ملك التاريخ، ولقد أردنا العودة إلى الزمن، ولـكن التاريخ ينتقم، (٢) ، وكيف يمكـن إعادة الزمن وما هو إلا وشائح العلاقة بين الإنسان وذويه، وبين الإنسان ومحيطه، وجميعها مما لا يرجع، وليس من شأنه أن يرجع إذا مضى: "إن مجرد الحياة لا قيمة لها- يقول مرنوش- إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض، وعن كل صلة وعن كل سبب لهي أقل من العدم، بل ليس هناك قط عدم، ما العدم إلا حياة مطلقة "(").

Frye, N, Anatomy of Criticism, p. 591. (1)

⁽٢) توفيق الحكيم: أهل الكهف، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٣٣م، ص ١٣٣.

⁽٣) السابق، ص ٩٦،٩٥ .

إن هذا بالضبط هو ما عنيناه حين قلنا: إن مجال الرمز في هذه المسرحية هو البناء الدرامي ككل، أما الشخصيات - كل على حدة - فيلا تقتحم صراعًا مع الآخرين، كذلك الصراع الذي تقتحمه الشخصيات في شهرزاد، وربحا كان مرد ذلك إلى أن فيلق الشخصيات في «أهل الكهف» يخوض بجملته صراعه الفذ، صراعه الأكبر، ضد خصم واحد كذلك، هو الزمن، ملقيًا في النهاية بسلاحه فيما يشبه الاستسلام: «لا فائلة من نزال الزمن...»(۱) ، فالباس - إذن - ليس بين مفد الشخصيات بعضها وبعض، وإنما البأس - كل البأس - بينها وبين ذلك الحصم المشترك الذي أرادت مصر محاربته بالشباب، فلم يكن فيها تمثال واحد يصور الهرم أو الشيخوخة، «ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال.. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت...»(۱).

يقيني أن من يقرأ هذه الجذاذة الأخيرة سوف يتلقف الرسالة التي أودعها الكاتب خلالها، والتي قد تدعونا إلى مراجعة ما يرمي به الحكيم عادة - وبخاصة في أهل الكهف - من سلبية إزاء الزمن، وعجز عن تجديد العلاقة الاجتماعية بما يتلاءم ومقتضيات التغير، وقد تصاعدت نبرة هذه الإدانة بالسلبية حتى أضحت لدى صاحبي ف في الشقافة المصرية ، اتهامًا صريحًا في الانهزامية ، كمما غدت لدى صاحب قدراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، وصمًا فبالذهنية التجريدية المنفصلة عن الزمان والعصرة (١).

واقع معطيات النص المُشار إليه يوحي بخلاف ذلك؛ لأنه يذكر أن «الزمن قتل مصـر وهي شابة»، ولن يكون القتل في هذه الحالة سـوى «قتل معنوي»؛ لأن

⁽۱) نقسه، ص۱۵۰

⁽۲) تفسه، ص ۱۵۰.

 ⁽٣) صاحبا كتاب فني الثقافة المصرية، مسحمود العالم، وعبد العظيم أنيس، وقدواسات نفدية في ضوء المنهج
 الواقعي، من تأليف النافد الملياني للمروف حسين نمروة، انظر: ص ٣٣٤-٣٤.

جميع الآثار والتماثيل التي تركها المصريون القدماء ماتزال فتية باقية. ثم إنه يردف ذلك بأن الزمن (لن يزال ينزل بها الموت كلما شاء...»، ويعني ذلك صراحة تعدد مرات الموت بتعدد بواعثه. . فهل يحتاج الأمر إلى مزيد من الإيضاح لكي نربط بين هذا الموت المعنوي المتعدد المتجدد، وما كان يحيق بالوطن آنذاك من ويلات وكوارث تعددت أسبابها واتفقت نتائجها؟!!

عبرت «أهل الكهف» عن جدلية العلاقة بين الإنسان والزمن في إطار تراثي، ولكنها لم تستنف كل اكتراث الحكيم بهذه العلاقة وخطورتها، ومن ثم نراه يعود إليها ثانية في مسرحية الو عرف الشباب»، حيث تبدو المفارقة جلية بين فتوة الجسم بعد رجوع الشباب إليه، وشيخوخة الروح ويرودة العقل وشحوب العواطف على الرغم من ذلك الشباب الظاهري، مما يوحى بأنه لا جدوى من تحدي الزمن ومغالبة الأيام، بل الجدوي - كل الجدوي- في الخضوع لمنطق هما والنزول على حكمهما، كما يعود إلى نفس الفكرة مرة ثالثة في «رحلة إلى الغد»، حيث يحاول أن يرسم صورة لهمذا الغد بعد ثلاثة قرون، من خملال تعقبه لشمخصيتي ممهندس وطبيب يحكم عليهما بالإعدام فيؤثران عليه السفر في صاروخ إلى أحد الكواكب المجهولة، وحين يعودان إلى الأرض من رحـلتهما يكتشفان أن غـيابهما ذلك الذي بدا وكأنه استمر أيامًا محدودة، قد استغرق قرونًا ثلاثة، بكل ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الطويلة من آيات التقدم ومعجزات التطور العلمي. ولأن شخصية الطبيب-على الأقل في المسرحية- شخصية عاطفية، ولأن مثل هذه الشخصية لابد أن تتناقض، بل وأن تصطدم، بآلية الحياة وجفافها، فإنها لا تلبث أن تنهار تحت وطأة هذا التناقض، فيزج بالطبيب في السجن من جديد، إيذانًا بفصام لا ينتهي بين الإنسان والتطور، وبين العاطفة والعلم، وبين الحاضر والمستقبل، وإيحاء- في ذات الوقت- برؤية مشالية تحاذر في الإيمان بالتغيير بدعوى أنه يطغي على الأصالة،

وتتلجلج في استشــراف المستقبل تحت وهم أنه يقتل الماضي، ولا تبــصر في ثلاثية الزمن– غابرًا وحاضرًا وآتيًا- حوار الأبدية الذي لا ينقطع ولا يتبدل.

بد أنه إذا كانت «أهل الكهف» قد عالجت قضية الإنسان والزمن في قالب تراثى رمزي، فامن العملين الآخريس قد عالجاها في صيغة الاحتمالات الذهنية المباشرة، والاحتمالات الذهنية أشبه بالأقيسة المنطقية، قد تؤدي إلى نتائج، ولكنها لا تستفز إدراك القارئ بجماليات البناء الفني. في الو عرف الشباب، يكون القياس مشروطًا بعمودة الشباب إلى شيخ هرم نتيجمة حلم يحلمه، قوفي رحلة إلى الغد، تكون السمة الشرطية منصرفة إلىي رحلة صاروخ يدور عبر الفضاء، ثم يرجع مرة أخرى إلى الأرض، وفي كل الأحوال - حـتى في أهل الكهف- نرى الحدث يدور فيما يشبه الحلم Le Reve، وللحلم أهمية كبرى فسي فلسفة الرمزيين، وقد طوروه بحيث لم يعمد ظاهرة طبيعمية موقدوتة، بل أصبح تعطيلاً إراديًا ومستمراً للقوى الواعية، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تنقدح في أعماقنا، والتي لا يشكل عالم الكثرة سوى ظل شاحب لها. وليس معنى الحلم- فيما يرى الرائد الرمزي شارل بودلير- أن نتهيأ للنــوم وننتظر ما تجود به الرؤى، بل هو – على النقيض- أن نظل في حالة يقظة فنيــة، وأن نعاني في إبداعنا الأدبي بهدف اقتناص مــا يدعى بالمجاز الصوري المعـقد(١) ، وفي مثل هذه الحالة التي نحن بصـددها- حالة الحكيم- فإن القالب التراثي من ناحية، والأقيسة الشرطية الذهنية من ناحية أخرى، كانت جميعًا بمشابة حلم، أو لنقل بمشابة علم، علم من نوع جديد، عسلم مضاد للعلم، علم محكه- كما كان يعتقد وليم بتلرييتس W. B. Yeats - «حقائق الأسطورة وحقائق الفن (٢) على حد سواء.

A. G. Lehman, Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, 1950, p. 86. (1)

⁽٢) م.ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، بيروت سنة ١٩٦٣م، ص٦٤.

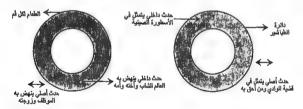
ومن اللافت للنظر أن نرى نفس الحلم يتخلق مـرة أخرى على قلم الحكيم، وبعد سـنوات طوال، ولكنه يتخلق هذه المرة في شـكل جديد، وبنتـائج مخـالفة لنتائج الأقيسة الشرطية المشار إليها.

ففي مسرحية «الطعام لكل فم» نرى الحلم يمر رمزيًا عبر مستويين، مستوى الشكل الدرامي، ومستوى المغزى الجمالي أو الفلسفي للحلم باعتباره «حالة» فوق الواقع، وإن كانت مكملة له؛ لأن الحلم بالشيء هو - على نحو ما - خطوة أولية لتحقيقه. فمن حيث الحلم على مستوى الشكل الدرامي نبصر أسرة صغيرة مكونة من موظف - زوج، وزوجة- ربة بيت، تستغرقهمــا أعباء الحياة الصــغيرة، ومن خلال «نشع» على جدار في شقتهما الضيقة لا يلبثان أن يريا ظلالاً وأشباحًا- كأنما هي من دم ولحم- تتحمرك على صفحة الجدار لتكون حدثًا مسرحيًا آخر داخل الحدث الأصلي، ومن هذا الحدث الداخلي نفهم أن العالم الشباب "طارق" بصدد إعداد مشروع لتسخير الذرة في إلغاء الجوع وإشباع البشرية، كما نفهم أن «نادية» -أخمته- تشك في أن أمهما قمتلت والدهما، ثم تزوجمت من بعده بابن عمها «ممدوح». والنادية» تحاول إقامة أخيها العائد من بعثته العلمية الطويلة بوجلهة نظرها، ولكن أخاها بدوره يرى مسألة العدالة مسألة نسبية، ويرى التوقف عند مجرد الشكوك تعويقًا له عن المضي في مشروعه الإنساني الكبير، وحين يتم جفاف الجدار وسـقوط قشرة الطلاء يكون الحلم- أو الحــدث الداخلي– قد انتهى، ليــبدأ «حمدي»، بطل الحدث الأصلي، يحلم بدوره أن يواصل خطوات المشروع الذي بدأه «طارق»، فــهو حلم يواصل حلمًـا، ولكنه «الحلم الذي يســبق العلم. . . أنا لست بعالم- هكذا يناجى حمدي نفسه- طارق هو العالم، كان عالمًا حقيقيًا، وكان مشروعه قائمًا على أسس علمية: الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق، لكني أنا هنا أمهد لطارق؛ لأن طارق سوف يعود... ليس طارق بالذات، ولكن علماء من أمثاله، وعندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلهـا قد التهب خيالها التهابًّا، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها. . قصص «ويلز» و «جول فيرن، وغيرهما

عن الرحلة إلى الكواكب والـصواريخ وصفن الفضاء غـمرت الدنيا في الخيـال والحلم، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلي العلم، إلى الواقع،(١) .

وهذا بالضبط ما عنيناه حين أشرنا إلى الحلم على مستوى المغزى الجمالي؛ لأن الحلم بتسخيسر العلم من أجل الإنسان ليس وهمًا مضادًا للواقع، بل هو رؤيا سسابقة عليه وممهدة له، هو تصميم ينهض التطور بإنجاز بنائه، أو مشروع لا يعدو الواقع أن يكون تنفيذًا له.

ولعل مما لا يحتاج إلى دليل أو بيان، أن الحكيم في توليد المسرحية الداخلية من المسرحية الكبرى كان يضع عينه على التقنيات الحديثة في المسرح الملحمي كما عرفه البرتولت بريخت بخاصة، فنحن بإزاء حدث داخلي يُساق كبرهان فني أو كمهاد درامي للحدث الأصلي، تمامًا كما سيقت الأسطورة الصينية عن الأم وابنها في «داثرة الطباشير القوقازية» لتكون شبه برهان فني يساعد على الفصل في القضية الكبرى أو الحدث الأصلي الذي يطرح هذا التساؤل: من أحق بالوادي، أهله، بالقانون، أم أهله بالذود عنه والانتصاء له؟ ويمكن من قبيل الإيضاح أن نضع ملامح المعلقة بين الحدثين الخارجي والداخلي في كلا العملين على الصورة الآتية:



غيسر أنه إذا كانت فكرة توليد الإطار المسرحي من إطار مسسرحي آخر فكرة تدين بوجودها لاصسوليات المسرح الملحسمي، فإن الحدث الذي احسواه هذا الإطار الداخلي لا يخلو من إيماءات رمزية تصله بمنابع إغسريقية قديمة، كسا تصله بمصادر

⁽١) توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الأداب، القاهرة سنة ١٩٦٣، ص ١٦٦،١٢٥ .

شكسبيرية واضحة، فعلاقة الأخوة بين نادية وطارق، ومحاولة الأولى دفع الثاني دفعًا للأخذ بثأر والدها من أمها وزوجها الذي ارتبطت به بعد أبيهما الراحل- كل ذلك يعتبر طرحًا عصريًا لمأساة «اليكتـرا وأورست» في التراث الإغريقي، وسعيهما للثار من الأم الخائنة وزوج الأم القاتل، كما أن علاقة الابن العالم بأمه وتردده بين رعاية واجب الأمومة ورعاية ذكـرى الأب تذكرنا بالصراع الذي دار قديمًا في نفس «هاملت» إزاء أمه وعمه، بين الإحجام والإقدام، بين الإبقاء على صلة الرحم وتحقيق مبدأ العدالة الذي يقضى بالقصاص من الجاني، وإن تكن العدالة هنا- ومن منظور الحكيم- عدالة نسيبة، عدالة محكومة بمنطق العصر، حيث لا قصاص إلا بالدليل الدامغ، وحيث لا عقوبة إلا على يد من خوله المجتمع حق التحقيق في الجرم وإنزال العقربة بجارمه. يقول طارق: «أو هاملت الجديد» مخاطبًا أخمته: «لماذا أعالج الأمر بـهذا الجمود والبرود؟ سـتقولين إنى أنتمى إلى عـصر يعطى كل القيمة لكل ما هو منتج، عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقميم، وتخرج من ماسورة العادم أثناء حركته العنيفة وانــدفاعه السريع، ربما كان هذا صحيحًا، لذلك لا أظن هناك أملاً في أن تغيري نظرتي، إلا إذا كسان التغيير إلى الأمام، أما أن تلوى رقبتي إلى الوراء فمستحيل، إن هاملت حتى لو لم يشغل نفسه بذلك التحقيق ماذا كان سيمنع؟ إن عصره الشابت ما كان يطالبه بما يطالبنا به عمرنا المتحرك من تجـديدات مستمرة وابتكارات لا تنتهي. . نحن مــرضي بالحركة، وفي علاجنا من هذا المرض موتنا. . ١٠٠٠ .

أرأيت إلى تلك المسافة الشاسعة التي قطعها تطور الكاتب منذ أعماله الأولى في الاتجاه الرمزي وحتى أصبح يلتمس «الطعام لكل فم»؟ إنهـا مسافة بعيدة بعدما بين الرجعة إلى المـاضي التي حمل لواءها أهل الرقيم حين رفعــوا شعار : «لا أمل لنا في الحيـاة إلا في الكهف. . الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المـفقود»(٢)،

⁽١) السابق، ص ٩٨٠٩٧ . (٢) أهل الكهف، ص ٦٦ .

وحركة التعفير إلى الأمام «التي يهتف بها "طارق"، ولاشك أن هذا التعفير هو - في التحليل الأخير- لصالح الإيمان بالحقيقة العلمية، وبإمكانية التطور، وبتسخير هذا وذاك في نهاية الأمر لإنسانية الإنسان، فالعلم في تقدمه «قد فعل المعجزات»، وهو «لو استطاع باكتشافاته العجبية القضاء على الجوع، فإن المشكلة الكبرى التي ستواجهنا هي التوزيع، كيف يتم توزيع هذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية»(۱)، وصعنى ذلك أن الكاتب قد انتقل من مسلمة الإيمان بالتقدم العلمي والمستقبل الإنساني إلى ما عسى أن يترتب عليها من منجزات قيمية تتعلق بتحقيق أنبل ما يسعى إليه الإنسان؛ الحرية والسبا، «فإذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام، فاعلم أن بطونها قد استلات بالطعام، لهذا كان الطعام مرتبطاً بالحرية والسلام... »(۲) هل قدرت حجم التطور الذي أدرك نظرة الكاتب إلى أبلغ المعاني مساسًا بكينونة الإنسان؛ العلم والمستقبل؟!!

-0-

يتصدى «الملك أوديب» (٣) لحميا النزعة التي كانت سائدة في الفكر العالمي بعامة، والفكر الأوروبي بخاصة، إبان العشرينيات من القرن الماضي، والتي كانت تعتبر «بدعة العصر» آنذاك، نعني بذلك نزعة تمجيد الفردية وفلسفة القوة، ممثلة في عبادة الإنسان الأعلى أو «السويرمان»، وهي الفلسفة التي كان كاهنها الأكبر «نيشه»، فالإنسان - أو أوديب بالنسبة إلى الحكيم- قوي حقًا، عظيم حقًا، ولكن

⁽١) الطمام لكل قم، ص ١٨٢ .

⁽Y) السابق، ص ١٨٤.

⁽٣) عنوان مسرحية الحكيم الصادرة عن مكتبة الآداب، القاهرة، سنة ١٩٤٩م .

عظمته لا تنبع من احتقاره لكل مــا سواه ومن سواه من الموجودات، ولكنها تنبع-كما يقول ألكسندر بابا دوبولو- «من حواره البطولي مع قدره غير المنظور»^(١).

ولكن الإيمان بقيمة الإنسان لا يعني بالفرورة أنه خير محض، بل على العكس من ذلك، لأن نسبة الـشر فيه هي جزء من هذه القيمة، بل ربما لا يكون إنسانًا منذ البدء إلا لاحتواته على هذه النسبة، "فأنا - يقول الحكيم- أتحرك دائمًا في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون! إني أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنه بشر، بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر!" (*) . هكذا تتنقل المعادلة التي أقامها الفكر اليوناني القليم بين أقنومي الشر والخير، أو بين الآلهة والإنسان، إلى ما يقرب من نفس المعادلة، ولكن في إطار جديد، إطار النفس الإنسانية ذاتها، فالشر إنساني كما أن الخير إنساني، والإنسان الذي يأتي بالحسنة هو نفسه الذي يجترم السيئة، وعليه في الحالتين أن يتحمل مسئولية فعله، ولا ربب أن هذا التصور الذي عامل به الحكيم رموز هذه المعادلة هو تصور إسلامي محض، وذلك هو الجديد الذي أضفاه الكاتب على صورة "أوديب" العصرية، فهو "أوديب" وقد تمثلته عدسة الفنان داخل هالة من تقاليد تراثه وفيض من معطيات ثقافته.

إن الشر في الأسطورة اليونانية يتنزل على أوديب من أعلى، ويفرض عليه من قبل آلهته فرضًا، حتى ليتحول صراعه مع هذا الشر إلى صراع مع الآلهة في نها الأمر. ولكن الشر - طبقًا لمنظور الحكيم - كامن في نفوس البشر، في الذات الآدمية من الحارج: فالصوت الذي الآدمية من الحارج: فالصوت الذي أوحى إلى "لايوس" قديمًا قبل ابنه في المهد ليس من وحي السماء، وإنما هو في

 ⁽١) مقدمة المستشرق اليوناني الكسندر بابا دوبولو للطيعة الفرنسية من الصفقة، انظر: حياة وإبداع الحكيم،
 مرجع سابق، ص ١٣٤.

⁽۲) مقدمة «الملك أوديب» ، ص ٥١ .

الحقيقة من تزوير «ترسياس»، «هذا الأعمى الخطر الذي صمم بإرادة من حديد أن يقصي عن عرش طيبة وريثها الشرعية (۱)، ومعنى ذلك أن الشر ليس في السماء، بل هر رابض على الأرض يتحين الفرصة للانقضاض على الإنسان، بل لعله أن يكون أقرب إلى الإنسان من ذلك، لعله داخل نفسه يمتد ويطغى ويستشري حتى يفسد عليه كل متع الحياة، وهو ما أعلته فجوكاستا، صراحة لأوديب حين قالت: «أعداؤنا الآن ليسوا في السماء، ولا في الأرض، أعداؤنا داخل أنفسنا..» (٢).

أترى هذا العدو الداخلي هو الحقيقة الدفية التي كان «أوديب» يتشبث بالوصول إليها؟ أترانا حين نسعى لإدراك حقائقنا ونحفر عنها بأيدينا نكون كمن يسمى إلى حتفه بظلفه، حيث لا سبيل إلى مواجهة تلك الحقيقة «أو الحلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا ... ؟ إن ذلك يرتد بنا مرة أخرى إلى فكرة ذلك المزج العجيب الذي قام به الرمزيون بين الخطأ والمعرفة، ولنقل هنا بين الشر والحقيقة، فني الحقيقة مرارة؛ لانها تكشف، وفي الكشف افتضاح، ثم لأنها تجلو ضعف الإنسان، وفي الضعف تخاذل، وتغريه بالتمرد، والتمرد بداية السقوط. ولأمر ما عثلت روح الشر في «مفستوفيليس Mephistophels» «جوته»، مع مهارته ونشاطه وذكائه، ولكنه متمرد. . . روح متمردة على الدوام، وهكذا أيضاً كان شيطان السكارى والخطأة، والقيم على أسرار مملكة الظلام. وما لنا نذهب بعيدًا عما ألمحنا السكارى والخطأة، والقيم على أسرار مملكة الظلام. وما لنا نذهب بعيدًا عما ألمحنا إليه من قبل، ألم تكن الأفعى- رمز المشعة التي تقطر في أذن «إيفا» بذلك الهمس الذي يشبه الفحيح: «كم هي جميلة شجرة المعرفة!!!» الم تكن تريد، طبقًا والحارب» أن تسلب «إيفا» براءتها وطهارتها ونقاءها، لتنشر بدلاً من ذلك كله أجنحة اليأس والدمار (٢٠) ؟

⁽١) الملك أوديب، ص ٧٦ .

⁽۲) السابق، ص ۱۳۰

C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 44-45. (Y)

ولسر هذا فقط هو مما يربط بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمزيين في طبيسعة الحقيقة ومدى اقتضائها للألم: «ما أشد خوفي- يقول ترسياس لأوديب- أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة، وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها ١٥٠١٠، بل ينضم إلى ذلك ملمح آخـر لا يقل عمـا سبق تحـددًا ووضوحًـا، وهو أن تلك الحقيقة التي نسعى إليها ونسنفق الوقت والجهد في طلبها ربما كانت بالقرب منا منذ البداية دون أن ندري، بل ربما كانت أقرب كثيراً مما نظن، فها هو "أدويب" يهيم على وجهـ من اكورنث، إلى أسوار اطيبة، بحثًا عن حقيقته، وترجمة لرغبة «أقوى منه»، ولا أحــد يستطيع أن "يحول بــينه وبين رغبتــه أن يعرف من يكون»، وهو «لا يريد أن يعيش في ضبــاب، حتى لو كان له الملك ثمنًا. . . ١^(٢) ، ومهــما كانت جهامة الحقيقة فهــو «ما خاف يومًا من وجهها، ولا ارتاع من صوتها»، ومع كل هذا الضني، وبعد كل ذلك التطواف يكتشف الحقيقة غير بعيدة عنه، ويفاجئها داخل تلافيف ذهنه المكدود وخياله المصدوم: «الحقيقة. . . ما هي قوة الحقيقة؟ لو أنها كانت أسدًا ضاريًا حاد المخلب والناب لقتلت وألقيت به بعيدًا عن طريقنا، ولكنهـا شيء لا يوجد إلا في أذهاننا. . إنهـا وهم. . إنها شبــح. . إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها، ويدي لا تنال من كيانها. . إنها وحش مخيف حقًا، رابض في الهواء، لا نصل إليه بسلاحنا. . . ا(٣) .

ذلك - إذن - هو ما يتمخض عنه مناخ الانتظار والترقب الذي نستشعره منذ المنظر الأول في «الملك أوديب». . . انتظار مقبض جهم لأمسر سيعصف بكل شيء عصفًا، وسيطيح بكل الشوابت فلا يبقى ولا يذر: « . . . انقباض لا أدري له علة-هكذا يناجي أوديب نفسه- وكمأن شرًا مستطيرًا يتربص بي»، ويخيل إلينا أننا من

⁽١) الملك أوديب، ص٧٩ .

⁽٢) السابق ص ١٤٥٠.

⁽٣) نفسه، ص(١٦١ .

هذا المناخ، ومن تلك الجسهامة بإزاء ما يناظرهما تمامًا في مسرحية «العميان» «لموريس ميترلنك» من جهامة وانقباض. إن العميان ينتظرون في جزع وترقب وصول مرشدهم خلال أشجار الغابة الكثيفة، ومرشدهم قسيس عجوز قادهم من بيت العجزة، ثم اختفى فجأة ودون إنذار، وقد تأخر الوقت ولكنهم مازالوا يرتقبون عودته، وتدق الساعة الثانية عشرة، وهم لا يعرفون على وجه القطع ما إذا كانت الثانية عشرة ليلاً أو ظهراً... وتسرامي إلى أسماعهم ضجة تتمخض عن كانت الثانية عشرة ليلاً أو ظهراً... وتسرامي الي أسماعهم ضجة تتمخض عن جلب قادم من بيت العجزة، ولا يلبث هذا الكلب أن يجذب أحد العميان إلى جذع شجرة مجاورة، ويتحسس الأعمى موضعه فيقع على جسد القس العجوز ميتاً ... لقد كان هناك طيلة الوقت وهم لا يشعرون.. كان قريبًا منهم، بل ربحا كان بداخلهم، فهو الموت، موتهم هم؛ لأن في موت المرشد – القس العجوز مونًا لهم(۱).

وعلى الرغم من أن الحقيقة قد اقتحمت واقع «أوديب» بنفس الطريقة التي اقتحم بها الموت واقع العميان؛ فإنها لا تفضي إلى قهر ذلك الواقع وبشكل تلقائي حاسم، لا تفضي إلى قهر ذلك الواقع وبشكل تلقائي حين ينجلي السر أمام عينه لا يلبث أن يعشي بألقه حتى ليشرع في سمل حدقتيه بمشابك ثوب «جوكاستا»، وصحيح أيضًا أن «جوكاستا» نفسها لا تلبث أن تنتحر، ويودع «أوديب» جثمانها المسجى هاربًا إلى شعاب الصحواء، ومع ذلك فإن هذا جميعه لمم يكن ليتم في سهولة، بل تخلله صراع عنيف مع الواقع، وكاد هذا الواقع أن ينتصر برحيل الأسرة عن قطيبة» «قانعة» «بالستر» أو «الفرار» مع الإبقاء على ما كان، لولا أن «جوكاستا» نفسها تعجل بإنهاء الصراع لصالح الحقيقة حين تتحر، وقد كانت منذ علمت بهذه الحقيقة تقف على حافة تردد صعب رغم لهجة

Theory of Literature, p. 432. (1)

زوجها الواثقة: "في وسعنا- يحاول أوديب إقناعها- أن نقوم، انهضي معي، ولنضع أصابعنا في آذاننا، ولنعش في الواقع، في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفيــاضة بالمحبة والرحــمة، إن الواقع الذي نعيش فيــه يجب أن يبقى، ويجب ألاًّ نسمح لشيء لا نراه أن يهدمه. . . دعك من حقيقة ما سمعنا أيتها العزيزة. . . » ، فتجيبه جوكاستا بما يـؤكد أنه لا يستطيع الإبصار، حتى من قبل أن يفـقد بصره؛ لأن من يعمى عن الحقيقة هو والأعمى سواء: احبك لأسرتك قد أعماك. . إنك لا ترى . . . »(۱) .

تسليم لا يقل في مداه وعمقه عن تسليم العميان، ميترلنك، وحتى حين تلقى الحقيــقة بظلالها القاتمة على الموقف كله وتقلـب الواقع رأسًا على عقب، لا نرى ذلك ممزوجًا بالتمرد أو الثورة أو حتى تعليق المسئولية على القدر أو الآلهة كما هو المعهود في التراث الإغريقي القديم، بل نرى تأويل ما حدث في محاولة الإنسان أن يبصـر أبعد مما يرى، أو أن يمد يمينه فوق ما يسـتطيع، فهو حين يطاول السمِاء بقامته الإنسانية المحدودة تكون النتيجة دمارًا له وللجميع: «لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكـة- والخطاب موجه لترسياس- أنت يامن ظننت أنك تناصبها حربًا، وقسمت تشرع من إرادتك مسيقًا، وضربت ضربتك، ولكن الإله اكتفى بأن هزئ بك ولطمك على عسينك العمياء لتبصر حمقك وغرورك...»(٢) ما يؤكد مقولتنا السابقة بالتصور الإسلامي الذي توسل به الحكيم في طرح الرموز الأوديبية على وجه العموم، لدرجة أن "القدر" الذي بدأ في الصيغة الإغريقية "متهماً"، يتزحزح عند الحكيم ليحل محله الإنسان نفسه، فهو المخطئ البريء، وهو الجاني والمجني عليه معًا؛ لأنه لم ايستطع أن يبصر يد الإله في هذا الكون،

⁽١) الملك أدويب، ص ١٦٤، ١٦٦ .

⁽٢) السابق، ص ١٨٢ .

هذا النظام المقرر للأشياء، كل من خرج عليه وجد حيفراً يقع فيها»، بل إن مجرد تفكير الإنسان في مناقشة هذا النظام يعتبر خطاً لا يغتفر، إذ "من الخطل أن نناقش فيما ألقي على كواهلنا من أقدار . . . »، وكبيف لنا بذلك ويعض هذه الأقدار هو في حقيقة الأمر "من صنع أيدينا . . . ينا" ؟ هكذا يبدأ الحكم فلسفته في الجبر والاختيار إغريقيًا لينتهي إسلاميًا، أو قل هكذا يبني هيكل عمله من مادة يونانية، ولكن بجعمار إسلامي خالص .

-4-

منذ نحو من نصف قرن كتب المسرحي السراحل الاكي طليمات عمليقاً على المنحى الرمزي في مسسرحيات كل من بشر قارس وتوفيق الحكيم، وكان مما التقطه بحس نقدي نافذ، وإن لم يخل من عموم، قولسه: وإن منحى بشر فارس في الرمزية منحى يقوم على التأثر الدفين تمازجه الوجدانيات والفلسفة، في حين أن منحى توفيق الحكيم يأخذ سسمت السخسرية بالعواطف ليسدلل على إفلاسها، أو ليناقش عابنًا هازيًا ممردة محردة (٢).

والحق أن رمزية بشر فارس في مسرحيتيه الشهيرتين: «مفرق الطريق» و"جبهة الغيب» ليست إلا تجليًا فنيًا لضرب من الإشسراق الصوفي أو الحدس الباطني الشبيه بذلك الحدس الفلسفي Intuition الذي اتخذ منه هنري برجسون Henri Bergson بذلك الحدس الفلسفي المناتئا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلي، والذي يستطيع طريقًا إلى الإدراك المباشر لحياتنا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلي، والذي يستطيع وحده أن يتغلغل إلى أسسرار الوجود وأن ينفذ إلى تياره المتسدفق، وهي غاية قد لا يستطيع العقل أن يبلغها؛ لأن العقل يعتمد على مبدأ التسحليل، على حين أن الوجود بمعناه الحق لا يدرك إلا جملة، ومركبًا، وبطريقة كلية (م). وقد ألمح به سر

⁽۱) نفسه، ص ۱۸۶ .

⁽٢) زكي طليمات، بحث في الرمزية، الرسالة، العلد ٢٥٣، مايو سنة ١٩٣٨م .

⁽٣) عن الحدس البرجسوني براجع د. يحيي مويدي: مقدمة في الفلسفة العامة، ط٢، القاهرة سنة ١٩٥٧م، ص١٣٤.

فارس نفسه إلى ما يؤكد هذا المفهوم الإشراقي للرمزية حين كتب في مقدمة مسرحيته «مفرق الطريق» (١٩٣٨م): «ليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء أخر، لكنها - فوق - هذا- استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وإبراز المضمر، وتدوين اللوامع والبواده بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه، المختلق المختلاقا بكد أذهاننا، طلبًا للمالم الحقيقي الذي نضطرب فيه رضينا أو لم نرض، تدهشنا ظواهره، وتروعنا بواطنه، وتحجزنا مسادئه، عالم الموجدان المشرق، والنشاط المكامن، والجماد المتأهب للتحرك، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغربية والإضافات التاثهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرج»(أ).

أما السخرية بالعواطف أو «الهزؤ بالمجردات» فهما - فيما يرى زكي طليمات - من خصائص رمزية الحكيم، فهي رمزية تعتمد - فيما يحسب - على محاور «التدليل» و«الحجاج» و«المناقشة»، ومن ثم فهي رمزية عملية واعية أكثر منها رمزية إشراقية باطنية.

ولا اعتراض من جانبنا على هذا التصنيف، شريطة ألا نحصر العمق الرمزي لمسرح الحكيم في إطار «الهزء والسخرية»، ومع الاحتراس بأن هذه السخرية إن كانت موجهة ضد «المجردات» فإنها تتم - أيضًا - لصالح المجردات، أي أنها «تهجو» بعض «المجردات» باسم بعض آخر: الجسد باسم الروح، أو الإنسان باسم الزمن، أو الواقع باسم الحقيقة. . إلخ، وهكذا يثول الصراع المسرحي في النهاية إلى ما أطلق عليه الحكيم نفسه «مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرمورة (٢).

⁽۱) د. بشر فارس، ملحق مقتطف مارس سنة ۱۹۳۸، ص ۲،۵ .

⁽٢) من مقدمة الكاتب لمسرحية بيجماليون، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الهامش رقم ٢٢ .

وليس مجرد مصادفة أن تتصدر هذه الكلمات بالذات مسرحية المجماليون، لأن هذه المسرحية تكاد تكون نموذجًا حيًا لصراع المعاني المرتدية «أثواب الرموز»، على الرغم من أن جوهر هذا الصراع- ونصادر فنحدد صراع الفن والحياة- ليس جديدًا على المعالجة المسرحية، فسمن قبل كان هذا الجموهر موضوعًا للأسطورة الإغريقية الشهيرة، ومن بعد تناوله برناردشو، وحديثًا أشارت بعض الدراسات إلى تأثيرات إيطالية وأسبانية محتملة(١) ، فضلاً عن هذا وذاك، كانت بعض عناصر هذه الأسطورة مجالاً لتـجليات رمزية في عدد من الأعمال الأدبيـة الشهيرة، يأتي في الصدارة منها العمل الشعري المطول لبول فاليري بعنوان «حطام نرسيس -Frag ments du Narcisse، وفيه يتحـول من ملامحه المصبوبة في صـورة شاب إغريقي جميل إلى حيث يصبح رمزًا للأنانية البشرية وعبادة الذات في أجلى صورها، وبما أن هذه الأنانية من شأنها أن تحول بين الذات وبلوغ ما تصبو إليه من كفاية وإشباع، فإنه سرعان ما يترتب على هذا المحتوى الرمزى مجموعة من التداعيات أبرزها معانى الإحباط واليأس وسيطرة الرغبات المخفقة(٢) ، وهي معان قريبة إلى حد كبير من تلك التي تستدعيها صورة «نرسيس» في «بيجماليون»- وهو الحكيم نفسه متخفيًا في زي بيجماليون - حين يخاطب ثانيهما أولهما قائلًا: اإني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسى لأرى صورتي إنما أبصر صورتك أنت، نعم. . أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك. أنت الشطر الجميل العقيم من نفسي، أنت الخطيئة التي كتب على كل فنان أن يحمل وزرها. . الافتتان بالنفس، الافتتان بالذات. . ٣ (٣) ، ومعنى ذلك أنه إذا كان النرسيس، الغاليري، تداعياته فإن

 ⁽١) انظر د. عبد اللطيف عبد الحليم: فصول من الأندلس (ترجمة)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة سنة ١٩٨٨م، صر٨٠ وما يعدها.

C. M. Bowra The Heritage of Symbolism, P. 50-51. (Y)

⁽٣) تونيق الحكيم، بيجماليون، ص١٤٩.

«لنرسسيس» «الحكيم» تــداعيــاته كــذلك عشــلة في «الطيش» و«الحـــمق» و«العــقم» و«الافتتان» بالنــفس، وهي بذور السلب التي يحملها «بيجماليــون» أو قل يحملها كل مبدع في قرارة ذاته.

بل إن الحكيم نفسه قـد سبق إلى طرح جوهـر الصراع ذاته (الفن والحـياة) داخل إطار حواري شبه درامي في كـتـاب له صدر سنة ١٩٣٨م بـعنوان اعهــد الشيطان، عما يدل على جدية واستمرار إحساسه بهذا الـصراع، وصحيح أن هذا النص الحواري لم يتوفر له من وسائل التعقيـد الفنى والتجسيد المسـرحى ما توفر البيجماليون، فيما بعد، ومع ذلك نراه يعكس حجم القضية في وجدان المبدع بطريقة أكثر صراحة ومباشرة. إن المثّال في هذه الحوارية يرى عيني تمثاله «نفريت» «تابوتين لامعين» مفعمين بالحب، بل إنه ليتخيل للتمثال «حمرارة وأنفاسًا» وصوتًا رقيقًا «كفراش جميل الألوان يطيـر في لطف ورقة من جوف زنبقـة حمراءً (١). وحين تُغار زوجة «المثال» من ذلك الحوار الدافئ بين المـبدع وخلقه تلجأ إلى مطرقة تحطم بها رأس التمثال الذي أغرم به زوجها، أي أنهـا تصنع ما صنعه «بيجماليون» في نهاية المسرحية حين وجد تمثال «جالاتيا» قد بدأ يقيد حركته باعتباره مبدعًا، ويحول بينه وبين أن يتجاوز نفسه مصورًا الأكمل والأجمل والأحدث، فينهال على ذلك التمال بالمكنسة محطمًا مدمرًا معبرًا من ذات الوقت عن إيمانه بالفن كاختيــار، ثم عن رغبته الأكيدة في تخطى اما تم، والسـتقر، واتكون، إلى ما لم يستقر ولم يتكون بعد: ﴿سُوفَ أَصْنَعَ خَيْرًا مَنَّهُ، في صَدْرِي أَشْسِياء سُوفَ تَخْرِج، أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج، إني حتى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر، سر الكمال في الخلق... ١٩٠٠.

⁽١) توفيق الحكيم: عهد الشيطان، القاهرة سنة ١٩٣٨م، ص١٢٩.

⁽٢) بيجماليون، ص ١٦٤، ١٦٥ .

و «بيجماليون» لا يتحرج من طرح قضيته مباشرة ودون مراوغة، تاركا للشخوص والأحداث والجمل الحوارية مهمة تجسيدها رمزيًا، وكأن كاتبنا -كالعادة - يخشى أن تفلت من بين أصابع المتلقي خيوط القضية التي يطرحها: «أيهما الأصل، وأيهما الصورة؟ أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن. . ؟»(١).

وإنه لمن المفارقات الجديرة بالاعتبار ألا تأتي الإجابة عن ذلك التساؤل على لسان إحدى الشخصيات الإنسانية في المسرحية، بل ترد على لسان «أبولون» «مانح الفن والفكر» الذي لا ندري هل كان يجيب «فينوس» أم يجيب «بيجماليون» حين اختص الكائن الإنساني وحده بالطاقة الفنية المبدعة: «إننا معشر الألهة قد نستطيع الإتيان بكل المعجزات، إلا الفن، تلك معجزة الأدمي العبقري وحده»(٢).

ويعني ذلك أن القضية تكاد تكون محسومة منذ البداية، رغم ما يعكسه السؤال السالف من تمزق وانسحاق وحيرة، بل ربما لم يطرح هذا السؤال من الأصل إلا لكي تكون الإجابة على النحو الذي وردت به، ومن ثم لا يكون الصراع في حقيقته إلا توزيعًا شكليًا للمواقف والأدوار، وإلا فكيف تسنى «لبيجماليون» أن يصور مشكلته بمثل ذلك الاتزان العقلي الواضع، وبمثل تلك البلاغة الرصينة الباردة: «شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين، ويشطرها شطرين، نعم أنتما الاثنان (جالاتيا الزوجة وجالاتيا النمثال) تتجاذبان قلبي، أنتما الاثنان تتصارعان، هي بارتفاعها وجمالها الباقي، وأنت بطيبتك وجمالك الفاني... (٣)، وقد افترضنا شكلية الصراع في هذه الحالة؛ لائه قد رشح لحسم القضية حين خلع على النمثال نعت «الجمال الباقي»، ووصف رواء الزوجة بالجمال الفاني، وسرعان ما يأتي التصريح مؤكدًا لما أومأنا إليه ووصف رواء الزوجة بالجمال الفاني، وسرعان ما يأتي التصريح مؤكدًا لما أومأنا إليه

⁽١) السابق، ص١٥١ .

⁽۲) نفسه، ص ۲۵۱ .

⁽۳) نفسه، ص۱۲۸.

من قبل بالتلميح: •هناك من بين أمثلة الجمال المختلفة تخميرت وانتقميت، وعدت لجالاتيـًا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى السمات وأروع اللفـتات، فـجاءت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكـل سهو وكل سخف، إنها الجمـال مقطرًا من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضنى، والتجربة المتصلة، ولقد ثبت ذلك كله في العاج وخلدتُه، لا تتألمي يا زوجتي العزيزة، لم يذهب كل هذا الجمال عنك، لكن. . ما الذي تغير فيك مع ذلك؟ نظراتك جميلة، ولكن فيها شيئًا محدود المعنى، أما نظراتها فكأنها تشرف على عوالم غير محدودة الأفاق. . . ا (١)

هذا هو السر إذن!! المحدود واللامحــدود، الفاني والخالد، الإنسان والزمن، أترانا- مرة أخرى- بإزاء ما ألح على ذهن الحكيم منذ مطلع عمره الفني من أقانيم الموت والحلود والزمن؟ وألا يعني ذلك أنه على الرغم من المباشرة في وضع القضية وحلها، فإن مكانها داخل منظومة القيم التي شكلت النسيج الداخلي لفكر الكاتب هو مكان منطقي ولا يحسمل أية شبهة للتناقض؟ ولم نذهب بعسيدًا وقسد حددت المسرحية ذاتها قيمة الزمن في معادلة الفن والحياة حين ربطت بين جالاتيا- الزوجة و«الهرم» أو «الشيخوخة» بما تمثله من عجز البدن وذهاب الرونق وتحول الصورة: ﴿إِنِّي - والحديث لجالاتيا الزوجة - لن أحتفظ بهذه الصورة طويلاً، إنى في كل يوم أسير خطوة نحــو الهرم، إنى لن أتحمل عينيك وهما تنظران إلى جــسمى ووجهي بعد سنوات. . جنبني هذا الإذلال. . "(٢) . ومن المكن أن تحتد بهذه المنظومة القيمية عسر الحلقات المتتابعة لنتاج الكتاب لنراها تتدسس طى هذه الحلقات، غامضة حينًا، وسافرة حينًا آخــر، ولكنها- في كل الأحيان- تتجلى لوحة متكاملة الأبعاد متناغمة الزوايا، يسلط الضوء على أحد أركانها مرة فيظن وحده موجودًا، ئم يسلط على ركن آخر فيتوارى الأول ولكنه لا يزول.

⁽۱) تفسه، ص ۱۲۹.

⁽۲) نفسه، ص۱۳۳ .

ومن ثم لا نعجب حين نشهـد محوراً درامـيًا ثانويّــا- بجوار محــور الفن والحياة- يتمثل في تلك العلاقة الحمـيمة بين الخالق ومخلوقه، بين الفنان المبدع وما يبدعه، وهي علاقـة تبدو طبيعية ومعقـولة حين تتسلط عليها حزمة الضوء مـبتعدة قليلاً عن المحور الأصلي: لا تعـجب أن يحب إله مخلوقه، إني لأراه طبيعيًا هذا الحب بين نوعين مـخـتلفين، بل لعل هذا هو الوضـم المعقـول، مـخلوقــاتنا هي صنعتنا، إنما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات،(١) ، وهذا المحور ذاته سيتوارى عن إنتاج الكاتب لأمد زمني معلوم، ريثما يعود حيًا عامرًا بالدفء والحرارة والحيوية في مسرحية «شمس النهار» (سنة ١٩٦٥م)، فحين ينكشف المستور ويتأكد الأمير حمدان أنه من ثابعه بإزاء امرأة وليس بإزاء جندي كما كان يعتقد، يختلط وتداعيــاته: هل تتزوج شــمس النهار مــن الرجل الذي صنعهـــا- قمــر الزمان، أم تتزوج من الرجل الذي صنعته هي- الأمير حمدان؟ وتتدخل في تحديد نوع الإجابة رواسب تلك الفكرة التي تمتد بجــذورها في أعماق «بيجمــاليون» والتي لم تنطفيُّ تمامًا على الرغم من انصرام أكثر من ربع قرن بين العملين: ابيجماليون او الشمس النهار"، وهي الفكرة التي تقول: ﴿بَاننا فعـلاً نحب مخلوقاتنا، ولـكننا لا نحمل لحالقينا إلا التقدير»(٢) ، وإن كان قمر الزمان يتولى بنفسه حسم الموقف حين يقرر الانسحاب من حياة «شمس النهار» معتقدًا أنه قد قام بواجبه حين ساعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيرًا مما كانت تفهم، وواجبها الآن ليس الزواج، وإنما واجبها الأساسي «أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه»(٢) .

⁽۱) نفسه، ص ۱۱۰ .

⁽٢) توفيق الحكيم: شمس النهار، القاهرة، سنة ١٩٦٥م، ص١٦٣٠.

⁽٣) السابق، ص١٧٢ .

يدفع الحكيم بإحدى شخصياته في البيجماليون (نقصد: إيسمين) إلى أن تجهر بالدلالة الرمزية لفينوس متسائلة: "هل يغني "أبولون" عن فينوس، مانحة الحب والحياة؟، فيلا يكون نرسيس أقل منها جهارة حين يقوم بتعريف اأبو لون» مستفسرا: "وهل تغني فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر؟ (١) .. هسذا إذن تعريف صريح بفحوى التسمية، ومن ثم نقدم على التعامل مع هاتين الشخصيتين وسواهما ونحن عالمون منذ البدء بالدلالات الرمزية للنماذج اللرامية، الأمر الذي يعصر القيمة الإيحاثية للعمل المسرحي، ويحد من قدرته على اللمح والإثارة؛ لأن هذه القيمة إنما تزداد وتربو بقدر ما ينفسح المجال للتأويل، ثم بقدر ما توظف الجمل الحوارية والمواقف والشخوص لإثراء الفكرة المسرحية أو حتى تعددها، ولعل هذا هو السبب في عدم إمكان ترجمة الرمز ونشر كل معطياته، وبعبارة أخرى، ليس في المستطاع أن نقول عن رمز بعينه إنه يعني كذا وكذا فحسب، وإلا ما كان موصيا، أو ما كان رمزاً على الإطلاق، "لأن أمر السرمز- كما يقول وليم يورك متيه ما ما يعنيه- يقصد الرقوص حين قال: لو استطعت أن أقعله "(۱)

من هنا كانت محدودية المستويات الرمزية في أعمال الحكيم، مادام يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار فتتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموزة، فرمزيته رمزية المستوى الواحد، ومزية الدلالة المقررة والعطاء المعلوم، لا رمزية الدلالات المتولدة والمعاني المستعددة والسخاء الذي لا تحده الملامح ولا تحصره التخوم، وهي من ثمة أقرب إلى الاستعارة الرمزية منها إلى الرمز بمعناه الفني المكتمل. ولا نريد أن نمضي في تبسيط الأمور إلى نهايتها فنفترض أن شهرزاد تقصر على العقل الخالص، وأن فهيجماليون،

⁽۱) بيجماليون، ص٢٩ .

W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 11. (7)

نداء الفن، على حين تشير «جالاتيا» إلى نداء الحياة. . لا نريد أن نبالغ في تبسيط القضايا إلى هذا الحد، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يجزم بأن هذه الفروض وأمثالها مزاعم خالصة؟ وألا يفضي بنا ذلك إلى الاعتقاد بصحة ما أومأنا إليه من أن رمزية الحكيم رمزية الدلالة الواحدة، لا رمزية الدلالات المتعددة.

ومما يزيد من حجم الإحساس بقلة التكثيف الرمزي في مسرحيات الحكيم فوق وقدوعه في أسر الفكرة الواحدة، دوران هذه الفكرة في إطار ذهني خالص، فهي الفكرة الذهنية لا الفكرة التصورية، هي الفكرة مفلسفة لا الفكرة مصورة، ويعيد ما بين النمطين؛ لأن الأولى تقع في نطاق التجريد الفلسفي الجاف، على حين تولد الأخرى طبيعية غضة، ولاشك أن المطلب الفني في أجناس الأدب على اختلافها يتمثل في النمط الشاني، نمط الفكرة العذراء لا نمط الفلذة الفلسفية الشاردة.

ومع ذلك فقد خففت طاقة الحكيم الحوارية من حدة الشعور بهذه الملحوظة وسابقتها، ولقد لفتت هذه الطاقة أنظار كل المهتمين بأدبيات المسرح لدى الحكيم حين أطلق عليه «جاكوب لانداو» لقب «أستاذ الحوار»(۱) ، وربما لم يكن الدور الذي تؤديه هذه الطاقة في أعمال الحكيم عائلاً إلى براعة المبدع وقدرته على المواءمة بين الحوار والموقف المسرحي فحسب، بل يواكب ذلك - وقد يسبقه - قيام الحوار نفسه بوظيفة درامية من حيث كونه حدثًا قوليًا ينهض بتعويض ما عسى أن يكون من تقلص في الحدث - الفعل، أو ما عسى أن يكون من شحوب في الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية، والقيمة التي يكتسبها الحوار من هذه الوجهة قيمة مضافة إلى الدراما الرمزية على وجه العموم، وليست مقيدة بمسرح الحكيم وحده،

J. Landau, Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia, 1985. (1)

وتأويلها يكمن في أن الوسائط المسرحية التي درجنا على التوسل بها إلى تحقيق درامية الفعل تقل في المسرحية الرمزية إلى درجة ملحوظة، الأمر الذي يفضي من ثمة إلى تحاظم الدور الذي ينهض به الحوار باعتباره الوسيط الفيني الذي مازال باقياً^(۱) ، بعد انحسار الآثر الذي كان يفترض أن ينهض به التركيب الدرامي عثلاً في الموقف والشخصية والحوار، حين تنصهر جميعًا في بوتقة عضوية متكاملة.

000

⁽١) نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ٣٤٣ .

المراجع

أولاً: أهم المصادر والمراجع العربية:

- ١- أحمد شوقي: مجنون ليلى، مؤسسة فن الطباعة، المقاهرة، (دون تاريخ).
- ٢- د. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في منصر، دار المعارف،
 القاهرة، ١٩٦٨م.
- ٣- ألفريد فـرج: دليل المتفـرج الذكي إلى المسرح، كتـاب الهلال، فـبراير
 ١٩٦٨م.
 - ٤- الفريد فرج: النار والزيتون، القاهرة، ١٩٧٠م .
- ٥- الكسندر بابا دوبولو: توفيق الحكيم وعمله الأدبي، ملحق مسرحية
 «السلطان الحاثر»، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ٦- ت.س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات،
 مكتبة الأنجلو، القاهرة، (دون تاريخ).
- ٧- ب. بريخت: دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي،
 العدد ٣٠، من سلسلة روائع المسرح العالمي.
 - ٨- توفيق الحكيم: الأيدي الناعمة، القاهرة، ١٩٥٤م .
 - ٩- توفيق الحكيم: الصفقة، القاهرة، ١٩٥٦م.
 - ١٠- توفيق الحكيم: شمس النهار، القاهرة، ١٩٦٥م.
 - ١١- توفيق الحكيم: المسرح المنوع، القاهرة، ١٩٥٦م .
 - ١٢- توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، (دون تاريخ) .
 - ١٣ توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٤- توفيق الحكيم: أشواك السلام، القاهرة، ١٩٥٧م.

١٥- توفيق الحكيم: ياطالع الشجرة، القاهرة، ١٩٦٢م.

١٦ - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، جـ٤، طبعة دار الهلال.

١٧ - رجاء النقاش: الزوبعة والمسرح الجديد، مقدمة مسرحية «الزوبعة»، دار
 الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

۱۸ - صلاح عبد الصبور: ليلي والمجنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،
 القاهرة، سنة ۱۹۷۰م.

١٩ - د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم،
 ١٩٦٧م .

٢٠- عبد الرحمن الشرقاوي: مأساة جميلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢١- عبد الرحمن الشرقاوي: الفتي مهران، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦م.

٢٢- عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، القاهرة ١٩٦٩م.

٢٣- عبد الرحمن الشرقاوي، وطني عكا، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٤- علي مبارك: علم الدين، الإسكندرية، ١٨٨٢م.

۲۵- لانسون: منهج البحث في تاريخ الأداب، ترجمة الدكستور محمد مندور،
 بيروت ١٩٤٢م .

٣٦- د. لويس عوض: ماذا يجري في المسرح المصري؟ الأهرام، إبريل ١٩٦٤م.

 ٢٧ محمد تيمور: مؤلفات محمد تيمور (في ثلاثة أجزاء)، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١-١٩٧٣م.

٢٨- د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة ١٩٧١م.

٢٩- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة.

٣٠- د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الثالثة، القاهرة.

٣١- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، الطبعة الثانية، القاهرة.

٣٢- د. محمد مندور: المسرح النثري، القاهرة (دون تاريخ) .

٣٣- د. محمد مندور: جولة مع الفرافير، الجمهورية، ٢١ إبريل سنة ١٩٦٤م.

٣٤- د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت ١٦٥٦م .

٣٥- محمود تيمور: المنقذة وحفلة شاي، القاهرة، (دون تاريخ) .

٣٦– محمود تيمور: دراسات في القـصة والمسرح – مكتبة الآداب، القاهرة (دون تاريخ) .

٣٧ د. محمود حامـد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، ط٣،
 دار الفكر العربي، القاهرة.

٣٨- يحيى حقى: فجر القضية المصرية، المكتبة الثقافية، العدد ٦.

٣٩- يوسف إدريس: أرخص ليالي، طبعة الكتاب الماسي، القاهرة.

٤٠ ـ يوسف إدريس: اللحظة الحرجة، القاهرة، ١٩٥٨م .

٤١ - يوسف إدريس: الفرافير، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٤م .

هذا بالإضافة إلى أعداد من درويات: الكاتب، والمسرح، والمجلة، والمصور، ومجلة «الأدب الأجنبي».



ثانيًا: أهم المراجع الأجنبية:

- 1- Abramovich G., An Introduction to the Literary Criticism, Moscow, 1970.
- 2- Drimov A., Ideal and Hero, Moscow, 1969.
- 3- Gibb H. A., The Arabic Literature, Moscow, 1960.
- 4- Gorky M., Dramatical Works, Moscow, 1969.
- 5- Kratshkevsky, J. J, Selacted Works, vol. III. Moscow, 1956.
- 6- Landau J., Studies in the Arab Theatre and Cineme, Philadelphia, 1958.
- 7- Literary Encyclopedia, vol. II, Moscow 1964.
- 8- Problems of the Literary Form, Collected Essays. Moscow, 1971.
- 9- Sochkov B., The Historical Fate of Realism, Moscow, 1670.
- 10- Tamashin L., The Soviet Drama, Moscow, 1961.
- 11- Theory of Literature, Collected Essays, Moscow, 1964.
- 12- Volkenashtien A., The Drama, Moscow, 1960.
- 13- Yevnina Y. M., European Realism. Moscow, 1967.



الفهـ س

الصفح	الموضوع
0	
11	الوضع التاريخي للمسرح المصري
49	التراجيديا الاجتماعية بين توفيق الحكيم ونعمان عاشور
73	الصفقة وتجربة اللغة الثالثة
VV	مسرح المقاومة
91	اتجاهات جديدة في المسرح المصري المعاصر
94	مة دبة
1.1	مسرحية الفرافير وتجربة الأصول الشعبية في المسرح المصري
144	المسرحية الاجتماعية الذهنية
18.	الفتى مهران بين مسرح التاريخ ومسرح القضية
17.	التفكير بالتراث في بناء العمل المسرحي
144	لغة الحوار في المسرح العربي
110	تأصيل نظرية المسرح العربي
194	مستويات الرمز في مسرح الحكيم
	فهارس:
240	فــهــرس المراجع
744	فهرس الموضموعات

هــــــــــــــــــاب

يرتكز هذا الكتاب على دراسة النص المسرحي، أكثر مما يرتكز على تعقب تطوره التاريخي، وهو يستقي مادته التطبيقية من تلك الفترة التي عنيناها بمفهوم «المعاصرة» حين جعلناه جزءاً من عنوان الكتاب، وهي الفترة التي تبدأ - على وجه التقريب - من أعقاب الشورة المصرية ١٩٥٧م، ثم تمند على مسار العقود الزمنية التالية، وفيها يتشكّل الوعي الجديد بالأدب المسرحي وعلاقته بفن الأداء الدرامي من ناحية، ثم علاقته بمتغيرات الواقع وهموم البيئة الاجتماعية من ناحية أخرى، ومن ثم لا يغدو العمل المسرحي مجرد حوار ذهني يقرأ لقيمته الأدبية المجتمدة

في هذه الفترة - كذا أ - يظهره جيل جديد من كُتَّاب المسرح العربي استوعبوا تجربة الجيل السابق، وأضافوا إليها، ثم إن فيها - قبل ذلك وبعده - يتمتع المسرح المصري بازدهار كمي وكيفي لم يعرفه من قبل. وتتأصل جذوره في تربة الأدب القومي بجوار غيره من الأشكال الأدبية الموروثة.

والطرح النقدي الذي يتـذرع به هذا الكتـاب يتـجـه أساسًا إلى المسرحي، وهو لا يقنع من هذا النموذج بنثر أحـداث النص وتقرير قيمه بل يلج إلى تذوقه من حيث هو ظاهرة فنية لها مقوماتها البنائية الخاصة.



26 31